DER STURM

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KULTUR UND DIE KÜNSTE

Redaktion und Verlag
Berlin W 9 / Potsdamer Straße 134 a

Herausgeber und Schriftleiter
HERWARTH WALDEN

Ausstellungsräume
Berlin W 9 / Potsdamer Straße 134 a

SECHSTER JAHRGANG 1915 BERLIN ERSTES UND ZWEITES SEPTEMBERHEFT NUMMER 11/12

Der Hauptmann August Stramm ist am zweiten September in Rußland gefallen. Der Soldat und Ritter. Der Führer.

Du großer Künstler und liebster Freund.

Du leuchtest ewig.

Herwarth Walden

Berlin am 16. September 1915
Beim Eintreffen der Todesnachricht

Kunststücke

Meisteratelier-Geheimnisse

Jetzt hilft kein Streiten mehr. Halbamtlich verlautbart: „Die Maltechnik Franz von Lenbachs. Vom Herausgeber der Münchener kunsttechnischen Blätter, Maler Prof. Ernst Berger: Es wurde damals dem Künstler von den übelwollenden Neidern nachgesagt, er arbeite mittels oder nach Photographien und entwerte damit seine Bilder. Dieser Vorwurf ist sehr ungerecht. Er benutzte wohl die Photographie und machte sich die Pausen nach solchen, für ihn eigens oder zu seinen Zwecken hergestellten Vergrößerungen. Wer aber solche vergrößerte Abdrucke kennt — wird wissen, daß es nicht so leicht ist, aus ihnen die für das Vorbild charakteristischen Züge mit wenigen sicheren Strichen wiederzugeben; dazu gehört eben die überragende Kennerschaft eines vielerfahrenen Porträtisten“. Die übelwollenden Neider haben es nachgesagt, und der Maler Prof. Ernst Berger bestätigt es. Gewiß, es ist nicht so leicht, Photographien zu übermalen. Hingegen sind doch die sicheren Striche schon da, sodaß mir gerade darin die überragende Kennerschaft nicht so erforderlich scheint. Hingegen halte ich es für überragend, daß er sich die Pausen eigens oder zu seinen Zwecken vergrößern ließ. Der Zweck hat schon von jeher die Mittel geheiligt, wenn auch die Mittel noch lange nicht den Zweck heiligen. Die Pausmethode kann überhaupt gar nicht genug empfohlen werden: „Die Pausmethode bot für Lenbach noch einen weiteren Vorteil, indem er ohne große Mühe nach ein und derselben photographischen Vorlage seine Aufzeichnungen wiederholen konnte, wenn ihm der erste Wurf nicht gelungen war oder von vorne herein Varianten des nämlichen Porträts beabsichtigt waren“. Der Vorteil ist einleuchtend, er spart Zeit und Zeit ist Geld. Noch dazu, wenn man ohne große Mühe durch die Pausmethode verdienen kann. Das Pausen ist überhaupt nicht so einfach. Aber jede unglückliche Pause kann immerhin eine Variante werden, wenn sie auch nicht beabsichtigt war. Doch das Pausen bietet noch weitere Gefahren: „Wer sich mit Temperatechnik nur einigermaßen befaßt hat, weiß nämlich, daß hier oft mit nicht beabsichtigten Ueberraschungen gerechnet werden muß; es treten beim Firnissen der Temperaschicht Tonänderungen ein, mit denen man nicht gerechnet hatte, oder sie sind vielleicht für die Weiterarbeit in dem bestimmten Falle nicht günstig ausgefallen; auch können Flecken in den Fleischpartieen eintreten, die bei Uebermalungen durchschlagen würden. In solchen Fällen ist es jedenfalls am einfachsten, die Arbeit neu zu beginnen, und von diesem Gesichtspunkt betrachtet, kann die Pause die Arbeit wesentlich vereinfachen. Jeden Maler würde es höchlichst verdrießen, aus diesem Grunde die Aufzeichnung von neuem machen zu sollen . . .“ Die Fleischpartien fleckenlos zu halten, ist die Kunst der klassischen Uebermalphotographen. Das dürfte auch der dritte Kollege, Herr Hofmaler Fischer, Unter den Linden, bestätigen. Durchschlagende Flecken verhindern den durchschlagenden Erfolg. Aber man hat die Pause und das Geschäft verzögert sich höchstens um einige Stunden. Eine Aufzeichnung ohne Pause ist sehr verdrießlich und wer will es dem leichten Künstlervölkchen verargen, daß es lieber ohne große Mühe weitere Vorteile genießt. Bisher hatte ich immer, wenn mir auch meine persönlichen Kenntnisse das Gegenteil bezeugten, von erstklassischen Kunstkritikern vernommen, daß die berüchtigten neuen Künstler so wahnsinnig schnell malten. Die erstklassischen Kunstkritiker werden mir sicher für die Aufklärung sehr dankbar sein, daß der große Meister Lenbach und offenbar seine übrigen Kollegen aus der guten älteren Zeit es so eilig mit ihren Meisterwerken hatten, daß sie nicht einmal die Zeit zur Aufzeichnung aufbrachten. Gebilligt wurde das Malunternehmen Lenbachs nach dem selben zuverlässigen Zeugen Maler Prof. Ernst Berger, von Moritz von Schwind und Makart. Lenbach bezog sogar ein kleines Atelier neben Makart „denn dort bot sich für den eben Mode gewordenen Künstler Gelegenheit, sich in die Kreise der Aristokratie und der haute finance einzuführen“. Das war die sogenannte vierte Periode Lenbachs. „In dieser Zeit hat Lenbach fieberhaft gearbeitet, um die zahlreichen Aufträge, schöne Fürstinnen, junge und alte, Vertreter der Geld- und der Geistesaristokratie ausführen zu können“. Er hat also nicht nur Aufträge ausgeführt, sondern auch schöne Fürstinnen und die beliebten Vertreter. Das muß eine Hetz im Prater gewesen sein. „Künstlerisch war diese Periode für Lenbach gewiß von großem Erfolg und doch war es nicht seine glücklichste. Denn die Werke dieser Zeit haben sich, soweit Gelegenheit war es zu beobachten, am schlechtesten erhalten.“ „Um die Bilder zu firnissen, scheint Lenbach, wie es auch andere Kollegen der Zeit getan haben, noch mehr Trockenmittel und Firnisse gebraucht zu haben wie englischen Kutschenlack, Bernsteinfirniß“. Doch das kommt davon, wenn man Bilder lackiert wie geschmiert macht: der Lack suchte vergeblich nach seiner englischen Kutsche und platzte vor Wut. „Auch die Restaurierungskünste von Prof. Hauser haben nicht vermocht, derartige Schäden zu verdecken“. Lenbach hatte eben den Lack zu dick übertrieben: „Ungezählte Schichten von Firnissen, auf Asphaltunterlagen, die nicht trocknen, immer wieder mit Lack lasiert und dünn deckfarbig überschummert, lagen auf der Leinwand; ungeduldig folgte der Maler dem Trockenprozeß, und um dem Besteller zu imponieren, zaubert er in wenigen Tagen, in wenigen Sitzungen, das Bild auf die Leinwand“. Pausen ist keine Zauberei und statt Asphalt hätte der Künstler lieber Kopfpflaster nehmen sollen. Was werden nun die Herren Berliner Kunstkritiker, die gegen Kunst sind, sagen, wenn sie von zuverlässiger Seite hören, Herr Meister Lenbach habe in wenigen Tagen ein Bild auf die Leinwand gezaubert. Werden sie nun auch gegen den Meister Lenbach sein, der nicht nur noch schneller malte, wie angeblich die Futuristen, dessen Kunstschweiß auf dem Asphalt durchaus nicht trocknen wollte und der im übrigen nur Pausen seiner Kunst kannte. In der fünften Periode kam aber Meister Lenbach „zur besseren Einsicht“. Nämlich „zur Einfachheit in der Behandlung der technischen Mittel“. Mit andern Worten, er wurde gegen englischen Kutschenlack und „suchte mit Wenigem Viel zu erreichen, indem er auf Temperauntermalung ölfarbig vollendete“. „Der Vorgang ist sehr einfach und bestand in dem Anlegen eines Mitteltones, meist aus grüner Erde gemischt, der mit etwas rotem Ocker und viel Weiß aufgelichtet wurde; einige kräftgere Schatten unter den Augen, der Nase, mit etwas Umbra, wenig Zinnober für die Lippen genügte dafür. Diese Farbschicht trocknete sehr schnell, mitunter in einer Viertelstunde, und dann gab es gleich darauf eine Firnißschicht, die die Temperauntermalung belebte, und in diese hinein arbeitete er sofort mit Oelfarben, modellierte, glich aus, setzte Lichter auf, lasierte tiefere Töne, in den Haaren, im Gewand, Hintergrund und — war fertig“. Jedenfalls eine aufregende Tätigkeit. Und es scheint mir garnicht so wenig zu sein, mit dem er viel erreichte. Jedenfalls war der neue Vorgang auch sehr einfach, das Einfachmachen hat sich der Meister Lenbach einfach aus der vierten in die fünfte Periode hinübergerettet. Trotzdem muß dieser Vorgang aufregend spannend gewesen sein. Wird die Farbschicht auch wirklich in der Viertelstunde trocknen, damit man sie mit Firniß beleben und feste mit Oelfarben hineinarbeiten kann. Und mit welchem Temperament der Meister an solch einer Fürstin herumarbeitete, schnell einige kräftigere Schatten unter die Augen und die Nase mit etwas Umbra, dann ein paar Lichter aufgesetzt, etwas Zinnober, aber nicht zuviel, auf die Lippen gelegt, massiert nein modelliert, ein paar tiefere Töne in die Haare und die Fürstin ist fertig. Zum Mitnehmen in einer Viertelstunde. Bei sechs Stück Rabatt, im Dutzend noch billiger. Aehnlichkeit garantiert, denn der Vorgang war wirklich einfach: „Dieses abgekürzte Verfahren erfordert aber zu allererst eine feste sichere Vorzeichnung, die Lenbach oftmals durch Pausen auf die Maltafel (Pappe, Holzgrund) übertrug“. Wie soll man Zinnober auf die Lippen legen, wenn keine Lippen da sind. Diese sogenannte feste sichere Vorzeichnung war ja eben die Seele des Bildes und „diese feste Vorzeichnung konnte durch die Temperafarben nicht verloren gehen, sie wurde durch das Eibindemittel sogar fixiert, oder wo nötig, in seiner Schärfe gemildert, mitunter auch ganz überstrichen“. Das ist die sogenannte Idealisierung. Die Flecken auf den Fleischpartieen werden gemildert und der schlechte Teint schöner Fürstinnen ganz überstrichen. Aber die Kontur wurde auch in solchen idealistischen Fällen wieder gerettet: „Der Firnißüberstrich brachte in seiner Eigenschaft, die Tempera zu durchdringen, das heißt Tiefenlicht zu erzeugen, die etwa verloren gegangene Konturvorzeichnung wieder zum Vorschein“. Und die Pause ist gerettet, sie ist unsterblich. Diese Art des Meisters in der fünften Periode wird nunmehr also beurteilt: „Es ist jedenfalls die Zeit seiner höchsten Blüte, wo des Meisters Talent als Seelenmaler ersten Ranges zur vollen Entfaltung gelangte. In diese Zeit fallen jene Meisterschöpfungen, in denen er die größten deutschen Männer in Bildern festgehalten und ihre äußere Erscheinung in unvergleichlicher Weise dem deutschen Volk für alle Zeit überliefert hat“. Das deutsche Volk hat jetzt viel Lenbachs mit und ohne Oel in allen Straßen wohnen und benutzt die Gelegenheit eifrig, sich selbst in Bildern festzuhalten. Auch serienweise und in verschiedenen Stellungen. Nur kostet so etwas nicht mehr 50 000 Mark, sondern fünfzig Pfennig. „Vor allem gehört hierher die Serie von Bismarckbildnissen“. Man hat sich immer gewundert, daß Bismarck soviel Zeit hatte, sich für tausende Bilder Lenbachs und Kollegen Zeit zu nehmen. Aber jetzt weiß man es authentisch. Senden Sie mir Ihre Photograhie und in drei Tagen erhalten Sie in Kreide oder Oel unter Garantie der Aehnlichkeit Ihr Portrait in Lebensgröße. Nicht Konvenierendes wird zurückgenommen. Preise von 30.— Mark aufwärts, in Kreide 10.— Mark. Wer von uns hat geahnt, wieviel Lenbachs hinter jenen schlichten Reklamezetteln stecken mögen, die wir alle versteckt in den Briefkasten gesteckt fanden. Jeder Zettel ein Lenbach. Aber wie der Künstler, so sein Heim. Sein Meisterschüler, Herr Maler Prof. Ernst Berger, berichtet weiter: „Als ich zum ersten Male die Treppe zu Lenbachs Atelier emporstieg und an den Wänden wunderbare Marmor- und Broncereliefs, deren Gegenstücke, wie mir in Erinnerung war, im Louvre oder irgendwo in Venedig standen, hatte ich eine Art Beklommenheit, denn ich sagte mir, welche Schätze hat der Mann in Besitz, der solche Werke erster Güte in

seinem Vorraum aufstellt. Viel später erfuhr ich, daß diese Dinge nur ausgezeichnete Imitationen waren, allerdings so vorzüglich gemacht, daß nur durch Abklopfen mit einem Schlüssel der Gipskern verraten und der wahre Wert zum Vorschein kam". Also wieder Pausen. Aber manche Leute begreifen nie etwas: „Lenbach führte mich mit mehreren Bekannten in sein kurz vorher fertiggestelltes Wohnhaus, das später Bismarck bei seinem Münchener Besuch beherbergte; im untern Vorraum fiel mir eine schreitende Artemis in Terrakotta auf und ich bemerkte ihm gegenüber, wo er denn ein so ausgezeichnetes Meisterwerk archaistischer Kunst aufgetrieben habe, das doch eine große Summe wert sein müsse!" Noch immer merkt der Maler Prof. Ernst Berger den faulen Kulissenzauber nicht, den wenigstens jede Reinemachefrau schon längst durchschaut hätte. Große Verwunderung: „Die Artemis war — getönter Gips". Gedankenstrich. Trotzdem keine Spur von Gedanken: „In dem Prunkraum des ersten Stockes, angefüllt mit Kostbarkeiten früherer Zeit, war ein Parkettboden in reichstem Muster und mit den besten Hölzern eingelegt zu sehen und Laufteppiche waren gelegt, damit diese Pracht geschont bleibe". Ich weiß Bescheid. Aber Herr Maler Prof. Ernst Berger erst lange nachher: „Ruedorffer sagte mir lange nachher, er habe diesen Parkett — mit Oelfarben auf Linoleum ausgeführt." Gedankenstrich Dieser Herr Ruedorffer verstand nämlich, wie Herr Prof. Ernst Berger mitteilt, jeden Gegenstand altzumachen. Während Lenbach, der Meister selber, mit englischen Kutschenlack arbeitete, verwandte Ruedorffer „um bis zur völligen Täuschung für das Auge eine Gipsbüste beliebig in echten Marmor oder in glänzende Bronce oder in eine Majolika à la Lucca della Robbia zu verwandeln, Bierfarbe". Noch immer: „Für Gelegenheitsdekorationen wie geschaffen, diente diese Manier aber auch Werken, die als Meisterstücke ersten Ranges für kommende Jahrhunderte bestimmt waren, wie zum Beispiel der Prunksaal im Künstlerhaus zu München, der allgemein als edelste Schöpfung und genialste Leistung Lenbachscher Dekorationskunst gepriesen ist. Glaubhaft wird versichert, daß er selbst jeden Ton, jede Färbung angegeben und die Arbeit kontrollierte. Hier ist alles — unecht, nur fürs Auge altgemacht hergerichtet, der wirklich echte Marmorkamin ausgenommen; da dessen Weiße die feinere Gesamtstimmung zu sören drohte, wurde er einfach schwarz überstrichen". Man erfährt zu seiner Beruhigung, daß sich „solcher Beispiele noch viele in buntester Folge anreihen lassen." Hierauf begann Meister Lenbach seine letzte Periode: „Lenbach war viel zu sehr Eklektiker, um das Gute nicht dort zu suchen, wo er für sich Vorteile entspringen sah." Die Pause wurde auch in die letzte Periode mit hinübergenommen. Nur wie es sich für einen fortschreitenden Meister in der letzten Periode geziemt, ging er, oder vielmehr sie, die Pause, tiefer, nämlich unter den getönten Grund: „Für die jetzt in schneller Folge entstandenen Meisterwerke wählte er eine Art der Primatechnik, meist auf schon irgendwie getönten Untergrund, und in vielen Fällen bedient er sich der Oelfarben, möglicherweise in Mischung mit etwas Firniß als Malmittel. Wenn er die Vorzeichnung mittels der Pause, wie oben beschrieben, vornahm, so mußte diese jedenfalls unter dem getönten Grund angelegt worden sein. Die Striche schienen dann noch genügend hindurch, um als Anhalt zu dienen. Mit dieser vereinfachten Technik geht Hand in Hand das Aufgeben der künstlichen Patina und die übertriebenen Asphaltglasuren der früheren Periode." Die Striche waren ihm zu einfach, um sie selbst bei vereinfachter Technik aufzugeben. Nachdem der Maler Prof. Ernst Berger keine Wahrheit gescheut hat, um der Unwahrheit tiefe Lichter aufzusetzen, folgert er: „Aus der obigen Gesamtdarstellung wird der Leser ersehen haben, wie für Lenbach aus der Steigerung der künstlerischen Intentionen und den damit an ihn herantretenden Aufgaben die nötigen technischen Folgerungen sich von selbst ergaben. Wie er nach der Zeit der realistischen Naturauffassung dann zur Altmeistertechnik überging, in dieser alle Stufen bis zur höchsten Vollendung durcheilte, endlich bei der Einfachheit der Mittel anlangte, die ihn gestattete Werke zu schaffen, durch die sein Namen als Porträtmaler ersten Ranges für alle Zeiten erhalten bleiben wird." Oder einfacher gesagt: er pauste sich vom Asphalt bis zur Tempera durch und die Stufen bis zur höchsten Vollendung waren alle von Ruedorffer angestrichen. Wenn auch seine Bilder sich nicht erhalten werden, so kann diese Veröffentlichung seiner Maltechnik noch alle Zeiten zum Lachen bringen. Und das ist der einzige Humor davon.

Das Reich der Künste

Die namenlosen Herren der Kölnischen Zeitung kritzeln mit stumpfer Feder weiter auf der bildenden Kunst herum. Die Kunst hat sich sogar in den Kölner Kunstverein eingedrängt und der Kunstreferent ist eifrig bemüht, die Dame aus der illustren Gesellschaft der erhabenen Künstler herauszuschmeißen: „Wir finden einen gedrängten Ueberblick der modernen Graphik von Werken bewährter, schon als klassisch auszusprechender Meister an bis zu dem freilich nur mit weiser Sparsamkeit gebotenen Arbeiten der jüngsten und wildesten Richtungen, als deren Bannerträger wir, um uns die unerquickliche Sippe gleich vom Halse zu schaffen, die Tagesberühmtheiten Pechstein, Nolde, Kirchner und leider auch, ach, Kandinsky nennen." Sie haben sich ihm sicher nicht an den Hals geworfen, die Tagesberühmtheiten, sie können die unerquickliche Sippe der kölnischen Kunstreferenten nicht verdauen. Sie haben nicht soviel Beziehungen zur Gegenwart wie Herr Greiner, bei dessen erquicklichen Arbeiten dem Kölner Kunstkenner das Wasser im Munde zusammenläuft. Er hat aber auch gediegene Beziehungen zur Gegenwart, dieser Herr Greiner. Er radiert nach Aussage des Kölner Kunstreferenten einen deutschen Soldaten in Felduniform, der mehreren Spott- und Schreckgestalten zu Leibe rückt, während seitwärts ein englischer Pfeffersack Eintragungen in ein Kontobuch macht. Der Pfeffersack, der Eintragungen macht, scheint mir wieder nicht natürlich genug, denn ein Pfeffersack trägt nicht ein, sondern wird eingetragen. Aber es kommt bald natürlicher: „Auf einer Radierung Gäa, einem riesenhaften schlafend zusammengekauerten Weibe und bei einem jungen Mädchen, welches sich das Hemd über den Kopf streift, zeigt sich Greiner in seinem eigentlichen Reich . ." Warum radiert dann Herr Greiner noch? So schmutzig wird doch das junge Mädchen nicht gewesen sein. Allerdings hätte es bei dem riesenhaften Weibe noch weniger Sinn gehabt. Der sehr geehrte Kölner Kunstreferent verwechselt wieder einmal das Reich der Künste mit dem, was man so das Reich der Künstler nennt. Wie viele junge Mädchen haben sich nicht schon das Hemd über den Kopf gestreift, während die Herren Künstler ihren Kopf in das Hemd steckten. Aber die Natur muß vorsichtig angefaßt werden. Mit einem Mal kommen die unsaubersten Geschichten heraus, während die Herren Referenten sich an der „sehr sauberen" Zeichnung ergötzen. Immerhin, der Greiner meint es noch natürlich, hingegen scheint mir Alfred Sohn Rethel in seinen erotischen Dingen für Köln schon etwas gefährlich zu sein. Wenigstens bemerkt der Kölnische Kunstreferent: „. . . getönte Akte von Alfred Sohn Rethel, bei dessen formschönen Frauenkörpern eine leichte Neigung zu fader Eleganz nicht zu verkennen ist." Diese Damen hatten eben offenbar schon das Hemd total abgestreift, sodaß sogar der Kopf zu sehen war, was häufig den Eindruck der faden Eleganz verstärkt. Aber die modernen Graphiker sind vielseitig. Sie interessieren sich für Städte, Landschaften, Gänse, Stiergefechte, frischen Märzwind, Blumen und Früchte. Zum Beispiel der Herr Schinnerer steht, wieder nach meinem Kölner Gewährsmann, „auf einer hohen Stufe". Auf ihr „erreicht er bei der rein durchgeführten spröden Kaltnadel-Technik doch Wärme und Tonigkeit". Selbst eine Kaltnadel gibt Wärme her, wenn man eine Stufe höher zur Sonne steht. Hingegen scheint sich der Kölner Gewährsmann bei der Betrachtung von Zeichnungen des Herrn Barlach total verritten zu haben: „Barlachs elliptische Figurenzeichnungen hat man sich mit der Zeit herzlich leid gesehen; das beste Pferd kann totgeritten werden." Aber ein Aphorismus über Pferdedressur kommt noch dabei heraus. Zum Schluß noch etwas gute Luft: „. . . . Man glaubt ordentlich, den kalten, frischen Märzwind zu spüren, der von dem klaren Himmel über die kahlen Felder weht." Diesen Eindruck ruft Herr Buchwald-Zinnwald bei dem Kölner Kunstreferenten hervor. So hält sich der Herr mit schönen Mädchen und guter Luft die Kunst von seinem natürlichen Leibe. Ich kenne ihn nicht. Hoffentlich wird ihn aber ein klassisch anzusprechender Meister einmal gediegen aushauen.

Der neue Herr Direktor

Köln, Köln am Rhein, braucht einen neuen Direktor für seine Gemäldesammlung. Bewerbern um diesen Posten sei mitgeteilt, was die Kölnische Zeitung hierzu für erforderlich hält: „Für die rheinische Malerei der Vergangenheit und Gegenwart müßte also der neue Direktor nicht nur ein kühles wissenschaftliches Verständnis, sondern auch ein warmes Herz mitbringen. Selbst Werke der älteren Düsseldorfer Schule zum Beispiel, die für den heutigen Geschmack etwas altmodisch gartenlaubenhaft zahm und geleckt, aber für eine bestimmte Kunstentwicklung bezeichnend und überdies altvertraute Lieblinge des großen Publikums sind, dürfen nicht Gefahr laufen, eines Tages auf dem Speicher zu verschwinden, weil ein Direktor gerümpfte Nasen der Umstürzler befürchtet". Ich gehe noch weiter: der neue Direktor muß nicht nur ein kühles wissenschaftliches Verständnis für die Kölnische Zeitung, sondern auch ein warmes Herz für die Kölner Kunstreferenten mitbringen. Die Besprechungen dieser Zeitung, die für den heutigen Geschmack etwas altmodisch, gartenlaubenhaft zahm und geleckt, aber für eine bestimmte Kunstlosigkeit bezeichnend sind und überdies altvertraute Clichés des großen Publikums enthalten, dürfen nicht Gefahr laufen, eines Tages zur Verpackung der rheinischen Malerei auf dem Speicher verwandt zu werden. Der neue Direktor muß sie auswendig lernen, was ja nicht schwer ist, und für eine zahlreiche Familie sorgen, auf daß sie sich in treuer Tradition von Mund zu Mund bis zu den Kindes-Kindeskindern forterben. Denn es gibt nur eine anständige Kunst, und das ist die örtliche: „Freilich rühren viele Kunstschreiber und Kunstliebhaber über den Erwerb eines van Gogh, eines Manet weit hitziger die Reklametrommel als über der äußerlich oft unscheinbaren treuen Arbeit, die der örtlichen Kunst gewidmet wird". Der Lokalpatriotismus der Kölnischen Zeitung scheint darauf auszugehen, aus Köln ein Oertchen zu

machen. Und schließlich haben die Kölner Zeit und Geld: „Es ist in der Regel vorzuziehen, daß ein als wertvoll erkanntes Werk später teuerer bezahlt wird, als daß Geld mit Spekulationskäufen vergeudet wird". Der Herr Kunstreferent der Kölnischen Zeitung hat offenbar eine Sammlung der älteren Düsseldorfer Schule, bei der er sein Geld vergeudet hat. Die wertvollen Werke hat er allerdings noch nicht erkannt. „Ein Stück Demagoge müßte der neue Direktor sein und ein Stück glatter Diplomat, letzteres, um in Bedarfsfällen geschickt freiwillige Beisteuern vermögender Kunstschützer loszueisen, ersteres, um in weiten Kreisen der Bürgerschaft Kunstliebe und Kunstverständnis zu wecken und zu pflegen". Daß er zweiteres auch Kunstreferent der Kölnischen Zeitung sein soll, wird nicht verlangt, trotzdem man sich dort gerade mit der Ammentätigkeit des Weckens und Pflegens eifrig müht, aber die Säuglinge kommen offenbar nicht auf den richtigen schlechten Geschmack. Das dürfte aber dritteres hinwiederum gut sein, weil sonst bei der letzteren Loseisung die Beisteuern nur in Oel fielen. Ein Direktor, der allen hunderteren Anforderungen genügt, ist zweifellos Herr von Perfall. Ich glaube, gegen ihn hat auch der Kunstreferent der Kölnischen Zeitung nichts einzuwenden. Dieser Vorschlag wird selbst ihm eine namenlose Freude bereiten.

Herwarth Walden

Gedichte

August Stramm

Schrei

Tage sargen
Welten gräbern
Nächte ragen
Blute bäumen
Wehe raumen alle Räume
Würgen
Schwingen
Und
Zerschwingen
Schwingen
Würgen
Und
Zerwürgen
Stürmen
Strömen
Wirbeln
Ballen
Knäueln
Wehe Wehe
Wehe
Wehen
Nichtall.

Im Feuer

Tode schlurren
Sterben rattert
Einsam
Mauert
Welttiefhohe
Einsamkeiten.

Haidekampf

Sonne Halde stampfen keuche Bange
Sonne Halde glimmet stumpfe Wut
Sonne Halde sprenkeln irre Stahle
Sonne Halde flirret faches Blut
Blut
Und
Bluten
Blut
Und
Bluten Bluten
Dumpfen tropft
Und
Dumpfen
Siegt und krustet
Sonne Halde flackt und fleckt und flackert
Sonne Halde blumet knosper Tod.

Frage

Und
Stämme schlanken weiten Himmel
Und
Herzen schwanken brüten Schmerz
Und
Halme hauchen welle Stürme
Und
Schweigen schrickt
Und
Beugt und geht
Und
Gehen Gehen
Wege Ziele Richtung
Und
Gehen Gehen
Lieben Leben Tod
Und
Gehen Gehen
Endlos wellen Stürme
Und
Gehen Gehen
Endlos Halmt
Das
Nichts.

Traumig

Frauen schreiten ab zersehnte Augen
Kinderlachen händelt schmerzes Blut
Fernen nicken
Blüten winken
Kommen sammeln winden
Würgen sticket klamm die tränen Schlund.

Granaten

Das Wissen stockt
Nur Ahnen webt und trügt
Taube täubet schrecke Wunden
Klappen Tappen Wühlen Kreischen
Schrillen Pfeifen Fauchen Schwirren
Splittern Klatschen Knarren Knirschen
Stumpfen Stampfen
Der Himmel tapft
Die Sterne schlacken
Zeit entgraust
Sture weltet blöden Raum.

Zagen

Die Himmel hangen
Schatten haschen Wolken
Aengste
Hüpfen
Ducken
Recken
Schaufeln schaufeln
Müde
Stumpf
Versträubt
Die
Gehre
Gruft.

Krieggrab

Stäbe flehen kreuze Arme
Schrift zagt blasses Unbekannt
Blumen frechen
Staube schüchtern
Flimmer
Tränet
Glast
Vergessen.

Hebräische Wanderung

Adolf Knoblauch

I

In der trunkenen Morgenstunde
schlummern Josef und Mirjam
ehelich vereint inmitten ihrer Herden
im Lager des heimatlosen Volkes,
inmitten müder Kriegerscharen.

Mirjam erwacht und erhebt sich
in ihrer leuchtenden Schönheit,
doch auf Josefs Stirn lastet die Hand des Herrn.
Sie eilt dem Felsen zu, um im Quell zu baden
vor dem Heeres-Aufbruch.

Die fernen Lagerwachen auf den Bergen in der Runde
singen den Stundenruf erneut,
als sie auf dem Bergpfad heimkehrt;
und die Ebene zu Füßen
dämmert im Morgenlicht grünlichen Goldes
entlang den finstren Bergzinnen.

Zu Mirjam spricht eine wunderliche Stimme,
über Mirjams Scheitel
beugt sich am Berge ein grünschimmernder,
schuppiger Wurm mit Flüstern:
Mirjam halte inne, ich küsse deinen hellen Scheitel,
Deine goldene Stunde welkt,
deine treue Freude wird dir genommen,
du sollst einsam sein mit Härmen,
wenn Josef unter Speeren der Feinde stirbt.

Deine Stunde welkt
im goldenen Kranz ihrer Schwestern,
die nach Einung sich sehnen,
allem Verweilen auf tiefer Flur zuwider.
Der Wind pocht ruhlos im Haferfeld,
flüstert über seinen Halmen:
die Halme stehen leer,
keine Frucht soll das Feld des heimatlosen Volkes
ferner tragen auf seiner frevlen Wanderung.

Fürchtet Mirjam nicht die Einsamkeit?
Niemand soll übrig bleiben.
In jener Feuersäule des Nachts,
in der Wolkensäule am Tage, sagen eure Lehrer,
gebe Gott sich kund! Ich sah heut Nacht,
da dein Volk im Tale drunten einzog,
die Fackel eures Gottes in den Bergen,
eurer Zauberer Werkzeug lodern.
Dem eitlen Schein folgt ihr wie Kinder
und laßt verführt den Pfad der Wüste
euren Nachkommen zum Erbe.

Halte inne Mirjam, wecke die Deinen,
trenne dich mit Josef
von dem Geschlecht, das Gott verwarf.
Heißes Dunkel glüht in deinen köstlichen Augen
ihr Licht wird der Sturm verschlingen,
den schreckliche Götter dieses Landes senden.

Zu eifervoller Zwiesprache
beugt Mirjam das Haupt vor dem Grauen:
Du Wurm krochest aus finstrer Gruft,
du nährtest dich vom faulenden Laub im Hag,
da sahst du das Feuer meines Volkes,
aber du warst der Schrift nicht kundig,
die hoch in den Flammen steht

und leuchtet zu unserem Heil bei Tag und Nacht,
dir blendet die rohe Flamme nur die Augen.
Seher und Sänger lesen für uns immer
auf dunkler Wallfahrt den göttlichen Befehl,
unbesiegliche Gebote,
die uns zu gehen heißen ins Land
mit Milch und Honig,
damit unseren Kindern ein Erbe sei.

Der grüne Wurm steht senkrecht
mit rubingekröntem Haupt in den Wolken,
die um den Berg flammen:
Dein Volk ist schmachvoll,
Ihr seid Schakale der Wüste,
die feige friedliche Länder heimsuchen,
Zauberer sind eure Führer: lebendiges Wasser
können sie aus dürrem Felsen schlagen,
unfruchtbare Stäbe grünen,
Schlangen zu Erz erstarren machen,
aber deine toten Kinder,
deines Volkes erschlagene Erstgeburt
riefen sie nimmer ins Leben zurück
eure Jugendblüte,
verloren in vierzigjähriger Wanderung.

Heerscharen fremder Völker wanderten
durch diesen Engpass dem verheißenen Lande zu,
Zeichen und Wunder lockten die Auserwählten,
dich und die Deinen, Mirjam!
War je eurem Volke kund,
wo die Heere vormals blieben,
oder schrieb noch Gott auf Feuersäulen
die Zahl der Feinde, die dort lauern?

Gott zürnt, daß ihr dem Rauche folgt,
einem Götzen im Feuer untertan,
auf daß ihr in der Wüste umkommt,
eure Kinder nicht überleben.

Mirjam hält mit der Rechten ihr flatterndes Haar,
faßt mit der Linken den königlichen Stirnschmuck,
die goldnen Schnüre um Arme und Fesseln
beben klingend,
ihre weiße Schönheit klagt,
als sie den furchtbaren Pfad hinabeilt,
den steinig rauhen zwischen Felsen.

II

Mirjam steht reglos vor dem Schlafenden,
sie erfüllt sich mit Josefs Anblick
schaut unverwandt dies große Unverhüllte,
seine mächtige unteilbare Männlichkeit,
der roten Glieder kriegerische Schönheit,
die in ruhiger Lösung sich dehnen,
befreit vom Gürtel, und sich am Erdboden schmiegen
die Hügel und Ebenen des festen schmalen Leibes,
sein gelbes über den Schild langflutendes Haar,
auf den er sein Haupt bettet.

Sie kennt die Sanftheit seiner ehernen Schultern,
des Führers, der eines Volkes Schicksal trägt,
die herrliche, weite Brust,
der sie immer sehnend geglänzt,
die nervigen Arme, die zu Meerestiefe beglückten,
sie auftat zu weißer fruchtbarer Fülle.

Sie kennt ihn im Heerzuge des Volkes,
wenn der Herrliche gepanzert,
reich an Rat, Mut, Stärke,
unter die Fahnen tritt zum Befehl.
Wenn die Kriegshörner den Wald der Mannschaft,
Zurufe der Obersten, Erz auf Erz,
die vielen Stämme zum Ziele Gottes einen,
zum unversöhnlich harten Heerzug
der Heimatlosen für die Verheißung.

Mirjams Liebe verdüstert die Drohung,
geheimnisvoll teuflich zeugt sie das Mißtrauen,
Zweifel an Josefs Wahrheit,
die des Volkes Wahrheit, so auch die Ihre ist;
krümmt ihre Augen zu schrägen Blick,
fahlt das Herz zu unruhiger Leere,
schüttert die Hände vor Angst
Sie fühlt zwiefach, mit erregtem Blut
mit zitterndem Herzen, sieht zwiefach
in ihrer Liebe, der vor dem Zweifel graut;
schaut den Schlafenden
in den schönen Rosen der Morgenröte
sichtbar umglüht, fürchtet sich vor dem Zauberer,
dem ein Volk sich blind im goldnen Joche krümmte.

Die Arme gedenkt des unbarmherzigen Heerzuges,
der Verwüstung der Stämme, der Entbehrungen
beim steten Kriegsdienst der Männer,
ihrer Kinder und all der Wandernden,
der Gestorbenen in der Wüste,
die des Geschenkes der Verheißung
aus elterlichen Händen nicht mehr bedürfen;
Freudlosigkeit der Weiber, das harte Lagerleben,
die rauhen Schlachtfelder in Arabien,
beständige Wachsamkeit unter Gefahren,
die Sinnlosigkeit der Wanderung,
die einige Führer ihrem Volke aufbürdeten.

Noch einmal ringt Mirjams Liebe,
wehrt sich gegen das Verhängnis,
will das Boshafte mit den Glutarmen ersticken,
den furchtbaren Zweifel:
sie kennt des Gotteskrieges eiserne Gesetze.

Sie schaut immer noch auf den Gemahl,
der dunkle Trieb, des Weibes weißes Geheimnis,
will offenbares Zeichen der Gewißheit
in der Not des gefährlichen Zwiespalts.
Sie legt die Hände an ihren schimmernden Busen,
und blickt hinaus ins unbekannte Land,
das nicht die Heimat der Ahnen ist.

Geräusch erwacht im Lager,
das wirre Getriebe des Aufbruchs,
Gesang erzittert am Morgenhimmel.
Mirjam blickt hart, düster
ins Lager auf die heilige Hütte
inmitten des Volks, von der alle Befehle ausgehen.
Die Stämme verlassen auf immer die Wüste Sin.

Dunkel beugt sich Mirjam zum Gemahl
sie zaudert schweren Willens
vor dem herrlich Sonnigen,
müht sich zur Pflicht, ihn zu wecken,
zu seinem endgültigen Befehl.

Sie fiebert, der Liebe weißes Haupt
sinkt unter im See dunklen Blutes,
kreisender Wüstensturm steht über ihr,
hüllt die Himmelsfete ihrer Freuden,
verschlingt die Sterne mit wehendem Rauch,
die freundlichen ewig jugendlichen
Liebesgefährten: Josef und Mirjam.
Aus feurigem Abgrund gaukelt es,
Gebärde der Sanftheit,
süßes Umarmen des Mitleids umrankt sie,
ihre trüben Augen sind voll Weinen,
eine Stimme vernimmt sie mit Erblassen,
die ihre Brust durchwühlt. Den Dolch des Verrats
birgt sie endlich in den verzweifelnden Händen,
auf der Höhe der Bitterkeit:
Sie will ihn der Liebe in die warme Brust stoßen,
davon das Herzblut strömt.

Sie schmeckt ein Eisernes mit der Zunge,
hört eisernen Klang überm Lager,
am steilen Kriege ist sie zerbrochen!
Mirjam weckt den Gemahl
und geht an ihre Pflicht, zum Aufbruch zu rüsten.

III

Josef erhebt sich. Der Erdboden bebt
vom Schreiten der Rosse zur Tränke.
Der Hochwüchsige wendet das mächtige Antlitz
mit breiten Locken zur Sonne.
Zum neuen Kampftag
wallt der starke, stille Feuerstrom seines Lebens auf.
Sein mildes unbesiegliches Herz teilt in steter Treue
alle Freuden des Stammes
mit Jünglingen und Männern brüderlich,
gehorsam dem ehrwürdigen Moses.

Seine Freude ist demütig vor Mirjam,
der Jüngling-Mann umarmt sie,
drückt ihre Hände sanft auf seine Brust,
als eine Sonne will er in ihr aufstehn.
Mirjam beugt sich mit Zagen fort,
löst sich von dem Stolzen mit welker Wange.

Er darf nicht säumen!
Droben im Gebirg erscheint vor dem Volke Gott
in seiner goldroten Wolkensäule,
mit dem düstren Fuße steht sie auf dem Westen
und silberne Blitze schreiben auf den Rand
des ungeheuren Kelches im Mittag.

Eisern Klirren der Krieger grüßt die erhabene Fahne
golden tönt von Aarons Gesang das Tal,
die Priester treten zu den Obersten,
jeder zu seinem Stamm!
Im Heerzug von Stahl ziehen die Träger
mit der heiligen Lade,
mit den Steintafeln der Gesetze des Sinaï.

Moses, der Völkerführer zum Abend,
Gründer der neuen Menschheit,
hebt das eherne Haupt unter den Seinen,
grüßt mit ernst-fürchtendem Neigen
das hohe Zeichen,
vertraut den Seinen, furchtbar drohend
den Trägen und Toten.
Das Volk liebt das Haupt, das unter ihm aufragt,
vor den großen Augen, die sanft blicken,
beugt es zärtlich dankend das Knie.

Die Lasttiere ziehen bei ihren Familien,
die Familien sind zu Rosse bei ihren Stämmen.
Im unendlchen Zuge bei den stahlgepanzerten Stämmen
ziehen die Sänger schwertgegürtet.
Vor ihnen allen, über den heimatlosen Helden,
im Herzen eines Jeden
zieht für immer der göttliche Befehl einher.

Vierzig Jahre gestählt in den harten Uebungen
des Gotteskrieges, unbezwinglich ist Jeder von ihnen
in dem Einen, der vor ihnen im Feuer geht.
Ein Jeder der Morgenkrieger
das Werkzeug geistigen Sieges
und nimmer törger Blindheit,
erfüllt vom geistigen Gehorsam,
mit den Lippen auf das weiße Schwert gelobt.

Die Sänger, die priesterlichen Seher
nichts als Gehorchende,
Brüder den Brüdern im Kampf.
Sie feiern den erhabenen Schmerz,
das leidenschaftliche Frohlocken,
unerbittlichen Sturm,
die geistigen Freuden
des Sieges und des Todes
aus strömender Brust
in der grausen Pforte der Schlachtreihe.

Aaron, mit Moses erwählt, das Volk
auf langer Wanderung zu führen,
der königliche Seher singt vor dem Heere:
Von dem Geistigen inmitten rohen ungestalten Krieges
Von den reinen Sitten der Löwenbeherzten,
die kämpfen im üppigen Morgenlande,
von den strengen geistigen Gesetzen der Heimatlosen,
die Völker überwinden, gebannt im trüben toten Frohn;
von dem Einen Heer und Befehl,
das die Söldner unbarmherziger Vögte schlägt.

Aaron singt von der Vorwelt,
von Abraham, dem Menschenvater,
vom Frohn und dem Banne Aegyptens,
vom Befreier Moses, ihrem Vormarsch,
von Gottes Recht, für das sein Volk bewahrt,
für das sie erlöst sind, es einstmals zu pflanzen.
Der Seher singt von dem Pfeil,
den Gott auf die Sehne seines mächtigen Bogens legte
und richtete auf Edom und Moab,
prüfend, wieviel der Oehre er durcheile.
Soviele der Hinsinkenden, düstren Schatten,
der Sterbenden, bestattet im kargen Sande,
Soviele der hellsten Stirnen,
die mannbaren Söhne zur Kriegsfolge erwachsen
auf vierzigjährigeer Wanderung, Gefährten und Erben,
welche nicht Aegyptens Schlaf kennen.

Neu ist das Angesicht des Volkes
vom Marsch der Jünglinge,
in der Kinder Augen spiegelt sich Gottes Feuer
in neuer Hoffnung, mit reinem Trost,
der das Volk in die Heimat führt.
Der greise Seher legt beide Hände auf die Stirn
des mächtigen Feldherrn
und küßt Josef mit dem Kuß des Vermächtnisses,
Ihn grüßt der Gesang des strömenden Heeres
zum Donner der bläulichen Schilde.

Von fern unter den Mägden
schaut Mirjam die Ehre des Gemahls,
und sie verhüllt sich mit Weinen.

IV

Mirjam ist aussätzig,
Josef trägt sein Weib aus den Reihen des ziehenden Volkes.
Der Herr hat sie gezeichnet im Zorn,
er hat sie weggetan von seinem Antlitz,
auf daß sie sieben Tage vom Lager verschlossen sei.
Sieben Tage lang zog das Volk nicht fürder
und wartete bis Mirjam wieder aufgenommen ward

Josef wäscht am Quell die ganz Zerfressene,
die Profetin, Tochter von Königen,
Schwester Aarons, die wider Moses sich erhob.
Er hüllt die Fiebernde in Tücher
vor den Blicken der harrenden Familie
und wacht allein bei ihr.
Seine Hand liegt treu auf ihrem Leibe,
sein Haupt schirmt sie vor dem welken Mond.

Die Aussätzige blickt wunderlich auf Josef,
die Lippen der Gezeichneten sind schwach:
Unser Volk ist fern, es dankt dir,
denn sie lassen uns einsam in der Wüste,
die sich Bruder, Führer nennen.
Sie ziehen unbekümmert, gehorsam dem Feuer,
mitleidslos für die Kranken.
Aarons Gesang ertönte golden in der Wüste,
zauberte sie zur Heimat,
verzauberte uns voll Elend.
Dann ließen sie uns zurück zum unheilvollen Wachen.
Die Toten alle sehe ich bluttrunken
in einem anderen Heere wandeln,
gespenstig hinter den Ziehenden,
gierig nach der neuen Beute,
die den grausen Zug vermehre
von jüdischen Weibern geboren.

Ich bin totkrank von Aarons Gesang
von Mosis großem Zauberwerk,
und Moses hat mich mit Aussatz geschlagen.
Von der Schrift der Blitze,
auf des Feuers Mündung geschrieben, sang mein Bruder,
doch ich sah nur der Blitze Drohung
schwanken im fahlen Gewölk
und Wochen und Monde lasten auf dem armen Volk,
Wolke, die uns droht in der düstren Wildnis.
Mein Held, wie dunkel bist du neben mir,
du allein bist treu, dich fühle ich gewiß;
mir armen Weibe im Kummer,
wie drohend sind mir Gottes Zeichen,
wie einsam sind wir Beide,
niemand ist außer uns in finstrer Nacht.

Lange sinnt Josef ins Dunkel,
und lauscht dem taumelnden Weibeswort
einen Stein wirft Einer in den öden Abgrund
und drunten lang nachher vernimmt er Schall
des Wurfes in der Tiefe am Ziel.

Er schaudert vor der Kranken,
Sie war es vormals, die den Lobgesang der Heerscharen
zu Gottes Preis anführte,
vor allem Volk am Roten Meer:
„Lasset uns dem Herrn singen,
denn er hat eine herrliche Tat getan
Rosse und Mann hat er ins Meer gestürzt."

Rote Flecken sieht Josef am Himmel dämmern,
das Wüstenfeld ist fahlrot weit hinaus besät
mit den Leichnamen von Brüdern, Kindern.
Blutgefärbte Geier kreisen am Himmel droben,
Schakale winseln mit schrecklichem Schluchzen
über den Gefallenen, welche die toten Hände ausstrecken.

Schwarzes Todesdämmer macht Josef blind
er faßt nach des Weibes kalter Hand,
will Mirjam aufheben von der roten Stätte
bannen den einsamen Tod.
Sie entreißt ihre Hand:
Ich will zu den toten Kindern,
dort zeigt Gott uns das Feld der toten Söhne,
Saat der Tapferen, die ein schrecklicher Zauberer säte:
Josef ist sein Gehilfe —"

Josef wacht sieben Tage,
sieben Nächte wacht er elend neben dem Lager,
das Gott in seinem Grimme schlug.
Er schlägt mit der Stirn die Erde,
seinem Jammer horcht das ganze Volk,
sieben Tage ist die Murrende vom Lager verschlossen,
sieben Tage lang zerstößt Gott die Aussätzige in seinem Mörser.

Als mit ihrem Murren der Aussatz wich,
als Mirjam vor der heiligen Hütte kniete,
als sie ihre Schmerzen vor der Gemeine bekannte,
gab Moses ihr seinen Beistand,
und sie ward zurückgenommen in den Verband des Gotteskrieges.
Moses machte Mirjams Gemahl zum Vertrauten,
zu seinem Diener, und nannte ihn Josua,
Den, der dem Volk die Verheißung erfüllt.

Gedichte

Sophie van Leer

Gesang

Mein Rücken trägt das Kind
in einer Hängematte

Meine Haare haben Sonne getrunken
und duften nach fremden Pflanzen

Meine Füße schreiten nackt
gemessenen Schritts

Perlenketten atmen meine Brust
Spangen spannen meine Arme

Kühl
bettet die Abendglut
in das leuchtende Meer

Meine Seele
ist eine Kugel aus Gold
in deinen Händen.

Deine Stimme ist eine Halle
aus dunklem Marmor

Zur Nacht beugen deine Augen
über meine Lider

Auf der Matte
atmet das Kind
im Schlaf.

Meiner Liebe

I

Meine Schultern sind sehnsuchtsbleich
nach Dir
Meine Augen gehen rund in dir
Meine Hände wühlen in deinen Sternen
und meine Seele will weit werden
um Dich

Ich habe dich
Du
und kann über dich fluten
Ich kann deine Finger küssen
und meine spreiten Hände
unter deinen Kopf dehnen

Tropfen
fallen meiner Augen Küsse
auf Dich
All meine Seelen sind zu dir gegangen
und wogen um Dich

Mein Leib ist eine glühende Wolke
und Nebelschleier
meine Locken

Ruhelose Vögel
sind meine Augen
flatternde Flügel
meine Blicke

Meine Lippen sind rote Tulpen
und mein Nacken ist eine Säule
die deine lichte, blonde Liebe trägt

Weiße Engelhände
milden Deine Lider
lächelnde Kinder
betten
Dein Antlitz
in Wolken

Meine Liebe rankt
um Dich
empor
Ein kreisendes Erdenrund
Du

II

Aus Mondlicht
ein Dom
ist Deine Liebe

Die Welt
tönt
Deine Sehnsucht

Dein Schweigen kniet

Deine Stimme
bebt
Verlangen

Durch meine Sinne
schreitet
Dein Gang

Dein Lächeln
gebärt
Mich

Appendicitis

Desider Kosztolányi

Der Name meines Helden ist: Josef Schmied. Jch beeile mich, dies kundzutun, bevor ich mit der Erzählung seiner Geschichte beginne. Im Adreßbuch finden wir mindestens zweihundert Menschen ähnlichen Namens, und wenn wir bedenken, daß all diese Leute gar nichts mit dem Hammer, dem Ambos oder sonstigen Werkzeugen des ehrsamen Schmiedehandwerks gemein haben, wird es unfaßbar, warum sie sich so krampfhaft an einen Namen klammern, dessen häufiges Vorkommen monoton traurig wirkt. Auch die trübsame Geschichte meines Helden hängt — so meine ich — mit seinem Namen zusammen.

*

Schmied war ein fleißiger Beamter, trug beim Arbeiten schwarzleinene Schutzärmel über dem Rock, auf der Nase einen Kneifer und schrieb in vornübergebeugter Haltung an seinem Schreibtisch. Am Morgen tauchte er schon um dreiviertel auf acht im Stiegenhaus auf, rieb sich die Hände, ließ sich einen Kaffee bringen, hüstelte bescheiden, breitete die raschelnden Papiere auseinander und dachte daran, daß man ihn zum neuen Jahr ganz bestimmt befördern werde. Im allgemeinen ist er von allen gut gelitten, besitzt vier Kinder, die jeden Vormittag die Türe seines Amtes knarren lassen, und eine Frau, die noch niemand zu Gesicht bekommen hat. Wenn man das bauchige Wasserglas vor ihn hinstellt, aus dem Schmied den Kaffee zu trinken pflegt, muß er glotzend die Augen mühen, um nicht den Kuchen in das Tintenfaß zu tunken. Er grüßt jedermann zuerst, und seitdem es ihm eines Tages passierte, daß er seinen Kanzleivorstand übersah, lüftet er auch vor dem Diener den Hut. Ein schöner Mensch ist er nicht, er hat eine breite und stumpfe Nase und hellergroße Sommersprossen im Gesicht. Seine Schnurrbarthaare gleichen den trockenen und fahlen Fäden des Pursitschantaboks.

*

An einem verschneiten Morgen sitzt er in der Kanzlei. Vor ihm steht — ohne Schaum — der Kaffee und liegt eine Schnitte gelben, rosinenbesäten Kuchens. Er tunkt den Löffel ein, schreit auf, sinkt ohnmächtig in den Sessel zurück, und dicke Schweißperlen rollen ihm über die Stirne.

Im nächsten Augenblick ist die Stube voll Leute.

Man setzt ihn in einen Wagen, fährt ihn heim und ins Spital.

Am Nachmittag geht in der Kanzlei von Mund zu Mund die Sensationsnachricht:

„Er hat Blinddarmentzündung . . . Blinddarmentzündung . . . wird operiert . . . wird operiert . . .“

Der Kanzleivorstand steht vor dem Waschtisch, reibt sich mit Bimsstein den Tintenklecks vom Mittelfinger der rechten Hand und schüttelt väterlich bedauernd den Kopf:

„Der arme Kerl, der arme . . .“

*

Am Nachmittag fand sich Schmied auf einer Liegestätte im Spital gebettet. Er hatte bereits die traurig-steife Haltung der kranken Leute angenommen, hielt die knochigen Finger gefaltet und beobachtete die Uhrenzeiger, die die dritte Stunde wiesen. Es fiel ihm ein, daß er sich sonst um diese Zeit im Amt befinde, und er fand das Leben hier endlos leer. Wie kummererfüllt die Stunden dahinschleichen. Ungewohnt ist ihm ein solcher Nachmittag, ungewohnt diese Stube, ungewohnt die großen Veränderungen. Auf dem Bauche liegt ihm ein Eisbeutel. Auf dem Nachtkästchen steht die elektrische Klingel und das Thermometer. Schmied schaute auf die Klingel und das Thermometer und brach in Weinen aus. Tränen flossen über die Sommersprossen.

Um fünf Uhr leuchtete die elektrische Beleuchtung auf. Bis sechs geschah nichts. Um diese Zeit kam der Arzt, Schmied wurde gebadet, zur Operation bereit gemacht, in den gepolsterten Fahrstuhl getragen und von ihm in den Operationssaal befördert.

Hier übermannte ihn unsägliche Erbitterung, die er vergebens in Worte fassen wollte, er stammelte bloß, schluckte die salzigen Tränen hinab und dachte an das Leben, das jäh zugreifende, unerbittliche, grausame.

Im Saal war es blendend hell. Der Arzt sprach auf Schmied ein, doch dieser verstand kein Wort. In der nächsten Minute hatte er die Chloroformmaske über dem Gesicht. Was flüstern die Leute ringsum? O jäh zugreifend, unerbittlich, grausam ist das Leben. Sein Weib . . . die vier Kinder . . das Amt . . . die Akten . . . die Rechnungen . . . die glücklichen freien Sonntagnachmittage . . . zum Schlusse, mit klopfendem Herzen geahnt, mit jedem Glied davor zurückbebend, der Tod, der Tod . . . der Tod . . . Er ringt um Bewußtsein und weiß, er wird in der nächsten Minute schlafen. Die Luft ist fieberrot. Alle Gegenstände halluzinieren. In der Ferne leuchtet durch die fahle Röte eindringlich ein glühender Punkt, wie das Ende einer brennenden Zigarette. Die Punkte vermehren sich; nun sieht er zwei, drei, vier, viele.. dann keinen mehr.

*

Am kommenden Morgen.

„Geht es dir besser?“ fragt eine leise Stimme, und jemand beugt sich behutsam über ihn.

Es ist seine Frau. Sie sieht wie eine magere Henne aus, mit aufgewühlten Federn, neugierig beweglichen Augen, blaß von Aufregung und Wachen.

„Wie geht es dir?“ fragt sie wieder, noch leiser.

Schmied hört die Frge, gibt aber keine Antwort. Er öffnet die Agen und wimmert, schlürft ein Löffelchen kalten, bitteren Tees, schluckt Eis und sinkt dann wieder in Apathie zurück.

Die Operation ist ausgezeichnet gelungen, zur vollsten Zufriedenheit der Herren Aerzte, die in dieser Erkrankung einen ganz gewöhnlichen Normalfall sehen, ohne sonderliches Interesse, für sie bei weitem weniger wichtig als für den Patienten. In einigen Tagen wurde ihm mitgeteilt, es nehme alles den besten Verlauf, er könne in einer Woche bereits gesund das Spital verlassen und sich weitere vierzehn Tage nachher ins Amt begeben. Schmied vernahm dies trauernd.

Er wurde um so mißgestimmter, je besser er sich befand. Mit saurem Gesicht empfing er die Besucher, preßte den Kopf in die Polster, ließ das Kinn sinken, schloß vorsichtig die Augenlider, damit nur durch einen kleinen Spalt in geheimnisvoller Unklarheit seine fiebrigen Augenäpfel sichtbar blieben.

„Es geht dir doch schon ganz gut“, behaupteten die Freunde.

„Pumperlgesund ist er wieder!“ sprach der Kanzleivorstand, und sein feister Bauch hüpfte vor Lachen.

Verächtlich ließ Schmied seine Blicke über die Leute gleiten. Bitterer Zorn würgte seine Kehle; er wollte fluchen, fand aber dann die Menschen nicht einmal dessen wert und würgte die bösen Worte hinab.

Hinkend und schleppenden Schrittes kam er ins Amt, einen dicken Schal um den Hals gewunden. Mit allen Einzelheiten erzählte er sehr ausführlich jedem seinen Fall. Denn die Sache lag nicht so einfach, wie Laien glauben mögen Im Gegenteil, es war dies eine ganz eigenartige und überaus gefährliche Geschichte, und man mußte es, das sagten auch die Aerzte, geradezu als Wunder bezeichnen, daß er mit dem Leben davongekommen sei. Der Operationsschnitt, nun ja, der reicht von hier bis hier . . . aber selbstverständlich, narkotisiert wurde er auch. Drei Aerzte narkotisierten ihn, und geschlafen hatte er wie tot.

So verscheuchte er der Reihe nach alle Bürokollegen aus der Stube und blieb allein.

Er betrachtete im Spiegel die rote Weste, die er gestern gekauft hatte, und fand, daß sie ihn gut kleide. Geld genug hat sie gekostet, doch man kann schließlich nicht zerlumpt herumlaufen. Gut nähren mußte er sich auch. Zum Frühstück aß er weiche Eier, mageren Prager Schinken und geröstete Brotschnitten. Zum Mittagessen zartes Kalbfleisch und Dunstobst. Dafür hatten seine Kinder großen Respekt vor ihm und brüsteten sich in der Schule damit, ihr Vater habe eine rote Weste, tausend Gulden Jahresgehalt und eine Krankheit, die außer ihm niemand auf der ganzen Welt besitze. Die anderen waren voll Neid, lachten die Schmiedkinder aus, verhöhnten und verfolgten sie. Der kleinste Junge kam oft heulend heim.

Schmied ging stolz und gespreizt einher; gehobenen Hauptes. Er legte sich auch eine goldgefaßte Brille bei und lud Gäste ein. Sein Selbstbewußtsein schwoll, wenn er immer wieder mit der Erzählung seines Falles begann. Der Arzt hatte ihm in einem kleinen Glas den herausoperierten Körperteil geschenkt, er hielt ihn sorgfältig im Kasten versperrt und zeigte ihn jedermann. Im obersten Fach war der Platz des herausgeschnittenen Blinddarmes, dort thronte er. Das slovakische Dienstmädchen wich dem Kasten in weitem Bogen aus.

Eines Morgens klingelte er erfolglos im Amte. Wo blieb der Diener? Wo, in des Teufels Namen?

Endlich kam er.

„Sie Faulpelz!“ — herrschte Schmied ihn an, vor Wut am Ersticken nahe.

Der Diener, der ihn noch nie so zornig gesehen

hatte, fand den ungefährlichen Subalternbeamten, seinen Zorn, seine farblose Stimme, die die Wut zu einem Krächzen verzerrte, sehr komisch und lachte hell auf.

Schmied erhob sich, wurde bleich, nur seine Nase glühte blaurot, er öffnete die Tür und warf den Diener hinaus.

Diese Sache erregte großes Aufsehen im Amte. Seine Kollegen sprachen beruhigend auf ihn ein, doch er gab nicht nach.

„Mit einem kranken Menschen so zu sprechen," röchelte er, „mit einem kranken Menschen."

Schmied war erbittert, um so mehr, als er heute bereits mit zwei Kollegen Kontraverse gehabt hatte und nun die feste und heilige Ueberzeugung hegte, jedermann sei sein Feind. Er brach mit allen den Verkehr ab.

Der Kanzleivorstand erfuhr von diesem Vorfall und zog Schmied zur Verantwortung.

„Ich verstehe Sie n'cht," sagte er, „wozu spielen Sie noch weiter den Kranken, Sie bersten ja vor Gesundheit."

„Was sagen Sie?" — widersprach Schmied, kehrte dem Vorstand den Rücken, warf die Tür zu und ging heim. Durch zwei Wochen zeigte er sich nicht im Amte.

„Dieser Schuft!" knirschte er. „Dieser Schuft."

*

Zur Sommerzeit, an einem Sonntagnachmittag, saß der Kanzleivorstand in seinem Stammgasthaus und erklärte eifrig:

„Die Disziplinarbehörde wird sich in der nächsten Woche mit dem Fall zu befassen haben. Sie, meine Herren Kollegen, wissen sehr gut, mit welch väterlichem Wohlwollen ich mich Ihrer aller annehme, aber in dieser Sache kann ich nicht nachgeben, schon deshalb nicht, weil durch Statuierung eines Exempels ähnlichen Fällen vorgebeugt werden muß. Dieser Mensch ist unerhört trotzköpfig und faul geworden, wirft mir Akten einfach unerledigt zurück und treibt seine Trägheit so weit, daß er grundlos monatelang vom Amte fernbleibt und mir seine Gläubiger auf den Hals hetzt, die allerhand von schmutzigen Schulden munkeln. Schließlich kann ich es doch nicht dulden, daß mich jemand geradezu provoziert. Nicht meiner eigenen Person wegen. Sie kennen mich genau und wissen, daß ich wenig Wesens daraus mache, ob Herr Schmied den Hut lüftet oder nicht. Ich entscheide auch in dieser Frage nicht selbst, sondern überlasse der weisen Beurteilung der Disziplinarbehörde und eines hohen Ministeriums, wer recht hat, er oder ich, und ich zweifle nicht, daß dieses hohe Forum unter Berücksichtigung meines korrekten Standpunktes die Angelegenheit so erledigen wird, daß meine Amtsehre wieder blank dasteht."

Die Beamten nickten mit wortlosem Einverständnis. Sie fanden den Stil des Kanzleivorstandes sehr schön. Dann tranken sie alle die Gläser leer, der Chef wischte sich den Bierschaum aus dem Schnurrbart und wiederholte mit der schmatzenden, grinsenden Befriedigung der Wohlhabenheit und Selbstsicherheit:

„Das hohe Minister'um wird entscheiden."

*

Monatelang dauerte das amtliche Verfahren. Ein Kollege machte noch — vergeblich — einen Versuch, den Kanzleivorstand umzustimmen. Schmied wurde entlassen, und der einsetzende Herbstregen fand ihn draußen auf der Gasse, postenlos.

Im Anfang wußte er nicht, was er beginnen sollte. Später hausierte er mit Zigaretten, verkaufte an Studenten ausländische Marken und zerbrach sich den Kopf über eine Erfindung, die ihm nicht gelingen wollte.

Seine Familie litt Hunger. Er bewohnte mit den Seinen als Afterpartei zwei kleine Zimmerchen, in denen der Ofen nicht heizte, die Lampe rußte und rauchte und auch noch des Nachmittags zu riechen war, was sie zu Mittag gegessen hatten.

Schmied kränkelte. Er suchte sämtliche Aerzte auf, klagte über Schmerzen in der Lunge, in der Leber, in den Nieren, und träumte davon, man werde ihm wieder irgendein Organ operieren. Wenn es von ihm abhängig abhängig gewesen wäre, mit Freuden würde er zugestimmt haben, daß man ihm das Herz herausschneide und den ganzen Körper ausleere, wie einen Kleiderschrank. Doch die Aerzte schickten ihn lächelnd fort und sagten, er sei kerngesund. Dick wurde Schmied, und sein Gesicht vom vielen Brot und Kartoffelgemüse aufgedunsen. Das Elend schien ihm zu dienen. Seiner Familie ging es bloß an Sonntagen besser. Da fanden sich in den Nachmittagsstunden einige Leute ein, Schmied saß mit seinen Kindern um den runden Tisch herum und kramte mit dem Gesicht eines Märtyrers stolz und selbstbewußt die Geschichte der Operation aus.

Die Kinder, die diese Erzählung schon an die hundertmal gehört hatten, fielen ihm zuweilen ins Wort, denn sie kannten den ganzen Kram auswendig.

„Jetzt erzähle, Vater, wie du narkotisiert wurdest."

*

Schmied begann auch über das Leben nachzudenken. Schön war es auf dieser Welt nicht. Ein Tag verfloß nach dem anderen, einer dem anderen völlig gleich, und Schmied konnte sich nicht einmal aus seiner Jugendzeit an Tage des Glückes und der Trunkenheit erinnern. Nur ein einziger Rausch haftete ihm im Gedächtnis. Jener, der dem schweren und süßen Wohlgeruch des Chloroforms entflammte, in jenem Augenblick des Erwachens, da ihn in einer überaus hellen, gläsernen Stube weißgekleidete Menschen mit einer hellrubinfarbigen Flüssigkeit wuschen und sich dann mit harten Bürsten die Nägel rieben.

Das war herrlich schön gewesen. Sehr ähnlich dem Himmelreich, der Engelsmusik, der Heldenoper. In der Luft war ein linder Duft wie diskreter Blutwohlgeruch zu spüren.

Oft dachte er daran, daß alles Unglück nur wegen dieses einzigen Rausches über ihn hereingebrochen sei, doch dann verschwand dieses Selbstbedauern wieder. Er war mit sich zufrieden und lächelte, und hatte nur den einzigen Wunsch, sich noch einmal ausgiebig mit Chloroform betrinken zu könenn.

Nachts pflegte er das braune Glas hervorzuholen. Für alle Ewigkeit konserviert und frisch gehalten schwamm das Blinddarmstück darin herum. Die Kerze flackerte. Die anderen schliefen.

Schmied stellte das Glas auf den Tisch und ließ die Augen nicht davon.

Einzig-autorisierte Übersetzung aus dem Magyarischen von Stefan I. Klein

Biologie und Kubismus

Adolf Behne

Früher sprach man stolz von einem „naturwissenschaftlichen Jahrhundert". Heute wird diese Phrase kein Denkender wiederholen. Das „naturwissenschaftliche Zeitalter" ist gestorben. Was es an Lebenskraft einmal besessen hatte, erlosch mehr und mehr in der ungeheuer ausgebreiteten Popularisierung. Die Naturwissenschaft erstarrte zum „Positivismus", ihr A und O wurde das Experiment. Der Begriff des Experimentes, wie eine Offenbarung vorangetragen, verdeckte eine Zeitlang die Geistesarmut — für die Mitläufer.

Das „naturwissenschaftliche Jahrhundert" eroberte sich die Volksversammlungen, begegnete aber einer im gleichen Verhältnis wachsenden Interesselosigkeit bei allen selbständig Denkenden. Und heute ist die Naturwissenschaft eines Häckel, eines Ostwald, aller Monisten und Positivisten in den denkbar tiefsten Mißkredit gekommen. „Ja, das Experiment soll für Euch auch d e n k e n, ich glaubs!" (Mynona: Sturmbuch 3)

Allerdings, an Experimentatoren, auch geschickten und listigen Experimentatoren, hat es der modernen Naturwissenschaft nicht gefehlt — bis auf den heutigen Tag. Aber woran es so kläglich fehlt, das ist der Ehrgeiz des Denkens. Mit einem ungeheuren Material haben uns die Experimente der Biologen überschüttet, aber leider ist die überwiegende Masse des Materiales — nicht etwa falsch, sondern bedeutungslos, taub und stumm für jede tiefere Erkenntnis.

Nur aus dieser so verständlichen Abneigung gegen moderne naturwissenschaftliche Literatur scheint es mir erklärlich, daß ein Buch wie die „Bausteine zu einer biologischen Weltanschauung" von J a c o b B a r o n v o n U e x k ü l l (München, F. Bruckmann A—G 1913) bisher so wenig Beachtung gefunden hat. Besonders bei der jungen Generation, die sich heute um eine Erneuerung der Kunst und der Kultur bemüht, sollte das schöne Buch begeisterte Aufnahme finden. Vielleicht ist der Titel zunächst irreführend. Man könnte meinen, er künde einen der bekannten trostlosen Versuche an, experimentelle Binsenwahrheiten zu einem ethischen, sozialen und künstlerischen System zu verbacken. In Wahrheit handelt es sich um etwas ganz anderes: um den ersten und in seiner Bedeutung garnicht zu überschätzenden Vorstoß gegen die geistesverarmte Naturwissenschaft von Heute, um die revolutionierende Arbeit eines Denkers. Dem Buche Uexkülls kommt eine klassische Bedeutung zu.

Dieses Buch wirkt fast als überpersönliche Leistung. Es bringt wundervolles Material für Erscheinungen, die das Bewußtsein des Autors ablehnt. Diese Tatsache ist nicht im mindesten verwirrend. Sie wäre es nur bei einem System-Fabrikanten. Bei einem „Seher", dessen Werk „wird" und „entsteht", wie ein Kunstwerk, das ja auch vieldeutbar ist, gibt sie den besten Beweis für seine Berufung. Der System-Fabrikant, wie jeder „Macher", hat es leicht, konsequent zu sein. Bei einem Uexküll ist es sehr wohl möglich, daß die Erkenntnise, die ihm kommen, von ihm selbst nicht in allen Konsequenzen empfunden werden.

Ich habe an anderer Stelle (in meiner Broschüre „Zur neuen Kunst" im Verlage des „Sturm" Berlin 1915) Uexküll einen „Expressionisten" genannt — und Uexküll will für seine Person nichts vom Expressionismus wissen. Aber die Gesinnung seines W e r k e s ist völlig aus gleichen Geiste geboren, wie die Gesinnung unserer jungen Kunst. Die Biologie ist für Uexküll nicht eine Summe von außermenschlichen Kenntnissen auf Grund von Experimenten an Affen, Schnecken und Fröschen, sondern die Erkenntnis von Beziehungen zum lebendigen Subjekt. „Solange ein Kind mit Kieselsteinen spielt, ist dieser ein wertvoller Gegenstand und erhält durch seine Beziehungen zum lebendigen Subjekt selbst ein Stück Leben. Werden statt der biologischen Beziehungen physikalische Ursachen eingeführt, so gelingt es sogar, einen Kieselstein totzuschlagen."

Solchen Sätzen ist aus vollem Herzen zuzustimmen. Daß man die Naturbetrachtung so außer jeder Beziehung gebracht hat zu dem, was dem Menschen unmittelbar gegeben ist, daß man ihr dadurch jedes Centrum genommen hat und sie eigentlich d e n Menschen überantwortete, die gefühl- und phantasielos mit allem rechnen können, ohne irgendwie zu werten, das hat sie des Interesses der Guten beraubt. Uexküll findet den schlagenden Ausdruck, wenn er von der üblichen Weltanschauung unserer Tage sagt, s i e h a b e d e n S c h w e r p u n k t v e r l o r e n. Eine Weltanschauung ohne Schwerpunkt ist aber mit Notwendigkeit impressionistisch im wortwörtlichen Sinne: sie ist dem Geschaukel wogender Eindrücke preisgegeben. Und im Gegensatz dazu nenne ich jene Weltanschauung, die von einem Centrum aus sichtet, expressionistisch. Wo ein Centrum ist, da herrscht ein bestimmender formender Wille, und wo ein formender, ordnender, wertender Wille ist, da ist von selbst die Kraft des Ausdruckes. Das gilt keineswegs nur von der Kunst und in der Kunst gilt es keineswegs nur von der neuen Kunst, vielmehr von aller wahren Kunst, nicht zuletzt von unserer Gotik.

Uexküll hat in den Mittelpunkt seiner Arbeit den Begriff des „Organischen" gestellt. Das Organische ist eine fundamentale Grundtatsache alles Lebendigen, ist uns unmittelbar im Erleben offenbar, das Organische ist für den Biologen also das gegebene sinnvolle Centrum. Die frühere Naturbetrachtung hat diese Grundtatsache zu etwas Abgeleitetem gemacht, hat versucht, vom Unorganischen zum Organischen mit Hilfe einer Entwicklungstheorie zu kommen, wich mit Aengstlichkeit der Anerkennung des „Organischen" als einer elementaren Gegebenheit aus, stabilierte als Grundtatsache den Zufall, den „Tanz der Atome". Ist das nicht impressionistisch?

Was charakterisiert die K u n s t der Impressionisten? Sie hielten es für wichtiger, daß die Linien eines Bildes „richtig" die Silhouette eines Baumes trafen, als daß sie untereinander, als Horizontale und Vertikale, in schönen Verhältnissen standen. Sie ordneten künstlerische Rücksichten irgendwelchen außerkünstlerischen unter, sie suchten von der Nicht-Kunst zur Kunst zu kommen, und die gleichzeitige Aesthetik und Kunstwissenschaft machte denselben Irrweg (Taine, Hausenstein). Das ist in der Gesinnung das gleiche „periphersche" Verfahren, wie in der durchschnittlichen Naturbetrachtung. Die j u n g e n K ü n s t l e r dagegen stellen in den Mittelpunkt ihres Schaffens den Dienst der Schönheit, statt der Richtigkeit. Das ist der letzte Sinn des Expressionismus. Und die Kunstwissenschaft sollte endlich an Stelle der Entwicklungsgeschichte mit ihrem außerkünstlerischen Maßstabe des „Charakteristischen" das Werturteil in das Centrum ihrer Arbeit stellen.

Wie mag es nun zu erklären sein, daß Uexküll von der neuen Kunst so entschieden abrückt? Zunächst habe ich Grund zu glauben, daß Uexküll die wahre neue Kunst, um die es sich für uns allein handelt, kaum kennt. Sehr leicht möglich, daß er anders urteilen wird, wenn er die Werke eines Delaunay, Marc, Mense, Léger, Chagall, Kokoschka, Heemskerck einmal (oder besser wiederholt) gesehen hat. Es scheint mir nach seinen nicht immer sehr glücklichen Aeußerungen über künstlerische Fragen, daß er nur jene halbneue, dekorative Art etwa der „Brücke", der Heckel, Kirchner, Pechstein, aus eigener Anschauung kennt, und dann wären seine Aeußerungen zwar bis zu einem gewissen Grade zutreffend, berührten aber nicht — die neue Kunst!

Aber angenommen, Uexküll kennt Chagall, Marc, Kokoschka. Dann würde er sein ablehnendes Urteil vermutlich mit der Behauptung motivieren: ihre Arbeiten seien „gemacht". Aber das wäre ein Irrtum!

Ich finde gerade jene Sätze Uexkülls so überaus schön, in denen er die Kluft aufdeckt zwischen der Welt, in der alles „gemacht wird", und der Welt, in der alles „entsteht". „Ihre Bewohner sind gezwungen, neben- und durcheinander zu leben. Sie verstehen sich nie. In der Welt, wo alles entsteht, sind die Leute, die sich mit dem Machen der Dinge abgeben, lächerlich. Sie sind blind und sehen das Wesentliche nicht, den Zusammenhang des großen wunderbaren Gesamtwerdens. In der Welt, in der alles gemacht wird, sind die Leute, die auf das Entstehen warten, unglücklich. Denn von allen Seiten ruft man ihnen zu: „Seid doch keine Träumer, keine Faselhänse, greift zu und macht etwas Neues!"

Prachtvolle Sätze, die jeder Freund der neuen Kunst dankbar aufnehmen wird. Denn d a s gerade ist das Schöne dieser neuen Kunst, daß ihre Werke von innen heraus „wachsen". Aber Uexküll dürfte zunächst anderer Meinung sein. Er dürfte, wie so mancher andere, der mehr Recht dazu hätte, sagen: Ich sehe Konstruktionen, Konstruktionen aber sind nicht Kunst!

Nein, Konstruktionen sind allerdings nicht Kunst, aber das Kunstwerk ist ein geistiger Organismus, und Organisation jeder Art ist Ordnung, Disziplinierung, fester Bau, Planmäßigkeit, Zielstrebigkeit. Das wahre Bild ist nichts anderes. Wie in einem körperlichen Organismus jeder Teil in fester, sinnvoller Beziehung steht zu jedem anderen, so auch im geistigen Organimus eines Kunstwerkes. Jeder Teil der Bildfläche steht in Wechselwirkung zu jedem anderen, die linke obere Ecke ist gestaltet in Beziehung auf die untere Ecke rechts. Der Impressionimus hat uns leider diesen Maßstab genommen. Aber Raffael, Grünewald, die Inder, die archaische Griechenkunst, Brunelleschi... s i e gestatten, vielmehr sie f o r d e r n diesen Maßstab des Organischen. An einem Kunstwerk Kritik üben, weil es seinen Organismus ausbreitet, das käme einer Kritik an der „nackten Konstruktion" eines menschlichen Gelenkes gleich.

Und wie irrig wäre es, zu glauben, im Gegensatz zu den g e w a c h s e n e n Organismen der Tiere könne der strenge Aufbau etwa eines Marc nur „errechnet", konstruiert, „gemacht" sein. Der Unterschied ist nur der, daß wir selbst bei dem nacktesten Organismus der Tiere w i s s e n, daß er gewachsen ist, während wir den geistigen Organismen gegenüber noch immer nicht losgekommen sind von der engen Anschauung der p e r s ö n l i c h e n P r o d u k t i o n. Es gibt aber auch in geistigen Dingen nur und ausschließlich ein Wachsen — soweit Dinge von Wert in Frage stehen —, ein Wachsen, für das der Künstler nur der Boden oder das Gefäß ist. Nur die unfruchtbaren Künstler, d. h. Dilettanten, sehen sich als Quelle, als letzten und ersten Ursprung, der wahre Künstler weiß sich als Durchgangsstation. Feuerbach malt sich als stolzen Fürsten des Lebens: „Ich bin der, der das alles geschaffen hat!" — Böcklin in seinem Selbstporträt mit dem Tod in schwermütiger Bescheidenheit als den, der in die Unendlichkeit, in das Elementare lauscht. Feuerbachs Bilder sind voll der unbeabsichtigten Resignation des Ohnmächtigen, Böcklins Bilder umfassen allen Jubel und alle Qual.

Von einem bekannten Anwalt des Impressionismus wird mir erzählt, er habe von den alten deutschen Meistern tadelnd gesagt: sie hätten ja als Menschen vor den Heiligen gezittert, die sie malten. Daher seien ihre Bilder so schwach. Ihnen stellte er einen modernen Franzosen gegenüber, der stolz und gnädig wie ein Gott vor seine Leinwand getreten sei. Wer so spricht, verrät, daß auch er, wie die meisten Kunstbetrachter, die Kunst für ein „Machen" hält. Wir segnen jene alten herrlichen Meister, die vor ihren Heiligen erbebten[1]).

Spricht die strenge Komposition eines modernen Bildes gegen sein natürlich wachsendes Entstehen? Das kann nur Unkenntnis annehmen. Wer Kinderzeichnungen, wer die Kunst der Primitiven, etwa der Neger, kennt und fühlend aufgenommen hat, wird wissen, daß gerade die Werke, die von aller artistischer Berechnung so himmelweit entfernt sind wie nur möglich, daß die in Linien, Farben und Formen die allerstrengste Konstruktion aufweisen. Das gerade ist ja das Ergreifende an der Kinderzeichnung, zu sehen, wie in stiller, selbstverständlicher, völlig naiver Gesetzmäßigkeit sich die Farben geheimnisvoll entwickeln, wie Linien und Flächen sich in reinster Beziehung entfalten, wie eine Farbe gleichsam zwingend die schönste und vollendetste Skala folgen läßt.

Die Kunst der Primitiven beweist einwandfrei, daß die „natürlichste" Kunst die am strengsten konstruierte ist. Die Kinderzeichnung ist doch gewiß ein unverfängliches Zeugnis für ein organisches Wachsen aus dem Geiste — und gerade sie kann an Konstruktion nicht übertroffen werden.

Deshalb ist der oft gehörte Einwand, die Bilder eines Léger, eines Mense seien nicht Kunst, da sie konstruiert seien, unsinnig. Sie sind nicht konstruiert im Sinne der Berechnung, sie sind gewachsen nach geistiger Gesetzmäßigkeit.

Uexküll sagt: „Die Planmäßigkeit kann nicht durch logisches Denken, sondern nur in der Anschauung erfaßt werden." Das gilt im weiteren Sinne auch vom Schaffen der neuen Kunst!

*

Allerdings vertreten alle jene Künstler und Aesthetiker, die für ihre materialistische Denkart im Impressionismus und Naturalismus das bequeme Schlummerlager gefunden haben, die Meinung: die Kinderzeichnung sei nicht Kunst. Aber da wir ja schon wissen, daß diese Aesthetiker ganz logisch, wenn sie Kunst sagen, ein „Machen" meinen, brauchen wir nicht mehr viel Worte über diesen Gegenstand zu verlieren. Denn ein Machen ist die Kunst der Primitiven freilich nicht — da sind wir völlig einer Meinung!

Ganz gewiß kann gerade die Kinderzeichnung uns zu einer reineren Auffassung der Kunst hinleiten. Und damit komme ich wieder auf meinen Ausgangspunkt, das Uexküllsche Buch, zurück.

Uexküll betont die „besondere Gesetzlichkeit alles Organischen", die „Autonomie der Lebensvorgänge". Diese Lehre muß auch auf alles Geistige und speziell auf die Kunst angewendet werden. (Was Uexküll selbst gelegentlich über Kunst sagt, ist leider auf einem anderen Boden gewachsen.) Uexküll und seine Vorgänger haben das Schöpferische, Produzierende als die eigentliche Macht alles Entstehenden erkannt. Diese Macht muß auch in das Geistesleben eingesetzt werden. Diejenigen Subjekte, bei denen das schöpferische, geheimnisvolle Urelement so stark noch im Geiste wirkt, daß dessen Produkte notwendig „organisch" werden, sind die wirklich wertvollen Naturen als Künstler, Forscher, Feldherren usw. Eine Handhabe zu solcher Erklärung gibt Uexküll selbst, als es sich um den Begriff des I n s t i n k t e s handelt. Uexküll deutet als eine Möglichkeit an, daß wir auch im Gehirne G e n e, ähnlich wie im Keime, tätig zu denken hätten, nicht freilich bei allen Menschen. Die Mehrzahl der Menschen seien wohl Er-

fahrungstiere (ein Erfahrungstier ist auch der impressionistische Künstler), Instinkttiere seien gewiß nur wenige. „Wer weiß, ob nicht die überragende Stellung gewisser Genies über ihre Mitmenschen auf dem planmäßigen Wirken neuer Gene beruht?“

Die Gene formen unsere Struktur nach einem geheimnisvollen Plan. Je stärker und stolzer sie ihre Kraft entfalten, um so „genialer“ ist das Individuum, d. h. um so sicherer haben auch alle seine geistigen Aeußerungen die Planmäßigkeit und Zielstrebigkeit des Organischen. Die Kraft der Gene ist es auch, die Kunstwerke entstehen läßt. Daß diese Kraft der Gene im Kinde noch mit allem Schuß und Glück der Jugend wirksam ist, liegt nahe anzunehmen. Und also ist für mich die Kinderzeichnung nicht etwas, das „noch nicht Kunst“ ist, weil es nämlich „noch nicht“ mit Bewußtsein „gemacht“ ist, sondern ist glücklich noch Kunst!

Ich sagte schon, daß vieles von dem, was Uexküll über Kunst sagt, verdrießt, aber weit wichtiger ist die Tatsache, daß er Erkenntnisse gibt, die, über seine persönliche Meinung hinaus, zu einer Vertiefung unserer Kunstanschauungen die Anregung geben. Die Erkenntnisse Uexkülls berechtigen uns, die Mauer zwischen Kunst und Leben einzureißen, die Kunst mit dem Leben zu verbinden, ja, sie mit Leben zu identifizieren. Und es ist wundervoll, daß wir den Erkenntnissen des Biologen, die, wenn auch nicht ihn selbst, so doch seine dankbaren Leser zu solcher Einsicht führen, von der anderen Seite her die schöne Vision eines Dichters gegenüberstellen können, eine Stelle aus Aage von Ko'ls Roman „Der Weg durch die Nacht“, oder wie der Titel im Original schöner lautet: „Der große Schoß“:

„In allen seinen Fibern, in jeder einzigen, da saß urtief und brennend diese starke und freudige Gewißheit! Da saß die treibende Kraft, von der aus er alle seine Worte geschrieben hatte: Das Leben ist Glück — und die Kunst ist Glück! Das Leben und die Kunst sind ein und dasselbe!“

Die Kunst ist die wahre Welt der Menschen, für die alles „wird“, nichts aber „gemacht“ wird. „Nur die Maschinen werden gemacht, die Organismen aber entstehen.“

*

Diese Erkenntnis ermöglicht es uns, verschiedene Vorurteile und Irrtümer abzubauen.

Das Leben hat keine „Fächer“. Auch die Kunst hat keine Fächer. Wer in der Kunst sich als „Fachmann“ fühlt, Kunst als „Fachmann“ treibt und vertritt, ist schlimmer als der ärgste Dilettant. Hundertmal lieber ist uns ehrlicher „Kitsch“ als schlechte „Kunst“.

Weil die Kunst wie das Leben ein Geschehen ist, läßt sie sich weder nach Materialien noch nach Begriffen in Kapitel scheiden. Von den Materialien ist man ja in letzter Zeit etwas abgekommen, aber die Begriffsschneiderei blüht noch immer.

Kunst ist niemals etwas anderes als Natur! Man wirft den Künstlern, die nicht die äußere Natürlichkeit, „Natur im sentimentalen Sinne des Publikums“ nannte ich es in meinem Sturmbuch, kopieren, mit Vorliebe „Artistentum“ vor. In Wahrheit liegt das Artistentum, d. h. künstliche Mache, gerade bei den äußerlich-natürlichen Malern. „Natur“ ist jedes wahre Kunstwerk seinem Entstehen nach, indem es organisch wächst. Da seine Wurzeln aber im Geiste liegen, kann sein Organismus, solange er wirklich natürlich ist, nicht die wesensfremden Formen äußerer Organismen tragen. Das Kleben an der Gesetzmäßigkeit fremder Organismen, das richtige Abmalen von Bäumen, Tieren, Häusern, Gesichtern in richtiger Perspektive — das ist in Wahrheit „Artistentum“ im Sinne von künstlicher Mache, das ist in jedem ehrlichen Sinne das Unnatürliche! Wenn ein Kritiker einem jungen Künstler sagt, er solle mehr nach der Natur zeichnen und malen, zum freien Schaffen hätte er noch kein Recht, so scheint mir das nicht sinnvoller zu sein, als wenn ein Botaniker zu einem Tännchen sagt: „Bitte, wachse erst eine Zeitlang wie ein Oelbaum und ein bißchen mehr nach rechts und nicht so schnell. Zum Wachsen als Tanne hast du noch kein Recht!“ Botaniker sind im allgemeinen zu klug, sich so zu blamieren, positivistische Kunstforscher blamieren sich leidenschaftlich gern auf diese Weise, die vom positivistischen Publikum aufrichtig geschätzt wird.

Zum Thema „gegenständliche Kunst“ noch ein paar Worte. Für Uexküll — und für ihn nicht als ersten — ist der „Gegenstand“ schon selbst etwas von uns Geformtes, nämlich durch unsere Sinnesorgane und unser Zentralnervensystem. Hat es nun irgend einen Sinn, etwas Geformtes noch einmal, nämlich künstlerisch, zu formen? Solange man den Gegenstand als etwas außer uns Gegebenes, Objektives, Absolutes ansah, mochte das Gegenständliche in der Kunst vielleicht noch einigen Sinn haben. Aber den hat es nicht mehr, nachdem wir erkannt haben, daß die Existenz jedes Gegenstandes ja bereits eine produzierende Leistung, eine Formung unseres Geistes ist. Die Kunst wird sich also schönere Aufgaben suchen!

*

Sie braucht sie nicht zu suchen!

Die Aufgabe, die von Natur die ihre ist, das ist die sichtbare Formung unseres neuen Lebensgefühls. Dieses Ziel hat der Kubismus!

Was ist über den Kubismus nicht alles geschrieben worden — Belangloses selbst von den besten Kubisten! Hier wiederholt sich die Erscheinung, daß geniale Leistungen überpersönlich sind. Ein Künstler wie Fernand Léger führt zur Erklärung des Kubismus die Tatsache auf, daß wir uns heute in Auto und Eilzug so schnell über diese Erde und durch die Landschaft bewegen. „Un paysage traversé et rompu par une auto ou un rapide perd en valeur descriptive, mais gagne en valeur synthétique: la portière des waggons ou la glace de l'auto ont changé l'aspect habituel des choses. L'homme moderne enregistre cent fois plus d'impressions que l'artiste du 18. siecle.... La condensation du tableau moderne sa varieté, sa rupture des formes est la résultante de tout cela.“

Niemals haben äußere, technische, wirtschaftliche, mechanische Neuerungen die Kunst bestimmt. Ich glaube nicht, daß Cézanne und Rousseau besonders häufig mit dem Auto gefahren sind, und von den Gotikern weiß ich es ganz bestimmt. Ich glaube nicht, daß Cézanne und rufen, in der modernen Künstlerästhetik eine wichtige Rolle zu spielen, und zwar zur Erklärung der gegensätzlichsten Dinge. In einem Vortrage hat Peter Behrens vor einiger Zeit die detaillose Glätte seiner Häusermauern damit motiviert, daß der moderne Mensch ja gemeinhin die Straßen und Häuserfronten nur vom schnellfahrenden Auto aus kennen lerne, der Autofahrer aber könne Details doch unmöglich aufnehmen. Da bleibt es nur ungeklärt, weshalb dieser Architekt auch seine Innenwände in Autodreß kleidet.

Haben wir in Léger die Erscheinung, daß der Kubist über die letzten Triebkräfte seines Schaffens versagende Auskunft gibt, so haben wir auf der anderen Seite den Biologen Uexküll, der den Kubismus ablehnt und doch für seinen Sinn die wertvollste Fundierung gibt.

Niemals wird man mit formalen Tüfteleien, niemals mit entwicklungsgeschichtlichen Ableitungen und Deutungen dem kubistischen Kunstwerke näher kommen. Sie bleiben Notbeheife für den Anfänger. Der Kubismus ist in Plastik, Malerei und Architektur der Ausdruck einer neuen, modernen Lebensauffassung. Ich finde sie nirgends schöner formuliert als bei Uexküll: „Das Leben nimmt einen Standpunkt ein, auf den wir ihm nicht folgen können [2].“

Der Darwinismus kannte nur die normale, objektive Welt, die als Welt physikalischer und chemischer Ursachen und Wirkungen allen Wesen gemeinsam ist. Die Tiere bewegen sich sehr verschieden, nähren sich sehr unterschiedlich und pflanzen sich sehr abwechslungsreich fort, aber sie leben alle in der gleichen Welt. Es besteht die Möglichkeit, sich mit einem Nashornkäfer telephonisch zu unterhalten.

Unser Weltbild ist anders. Jene „Normalwelt“ ist in der Anschauung und im Erlebnis überhaupt nicht gegeben. Sie ist nur eine Hypothese, eine Konstruktion — obgleich die meisten Menschen sie für das einzig Wahre halten. Jedes Lebewesen hat seine Welt. Es gibt zahllose subjektive Welten, die, sich überschneidend, ineinander gestellt sind. Durch Uexküll wissen wir, daß das Weltbild damit noch nicht einmal erschöpft ist. Jedes Lebewesen hat zwei Welten: eine Merkwelt und eine Wirkungswelt. Die Merkwelt schafft es sich durch die besondere Beschaffenheit seiner Sinnesorgane. Die Wirkungswelt ist bestimmt durch seine Bewegungs- und sonstigen äußeren Organe. Und das Wertvolle ist nun Uexkülls Nachweis, daß für das gleiche Wesen sich Merkwelt und Wirkungswelt nur sehr selten und nur bedingt decken. Die Wirkungswelt der Tiere ist weit größer als ihre Merkwelt [3]).

So ergibt sich ein Weltbild von einer ungeheuren Beweglichkeit und Vieldeutbarkeit, ein in seiner Fülle herrlicher Kosmos, eine unendliche, in ihren zahlosen Funktionen schwingende Welt. An ihr zersplittert jeder Rationalismus und jede Rezeptwissenschaft. Das ist eine Welt, die wir erleben, die unsere Phantasie erregt, wieder zu unseren lebendigen Sinnen spricht und uns von der Kälte registratorenhafter Ueberlegenheit erhebt zur Wärme einer religiösen Bindung. „Das Leben nimmt einen Standpunkt ein, auf den wir ihm nicht folgen können.“

*

Dem Naturalisten und Impressionisten können wir stets folgen. Er hat einen sehr zugänglichen und bequemen „Standpunkt“. Er pflanzt seine Staffelei irgendwo im Freien auf und überträgt einen Natureindruck mit mehr oder weniger Geschicklichkeit und auch Geschmack in eine Fläche von bestimmter Größe. Mit der Wahl des Standpunktes ist die Hauptarbeit eigentlich geleistet, denn von ihm hängt der Charakter des Bildes ganz wesentlich ab, so sehr, daß wir in der Vorbild-Landschaft nach der Kunst-Landschaft meist den Standpunkt rekonstruieren können. „Hier hat er gestanden!“ — das an einem Platze im Gebirge oder an der See sagen zu können, ist für die Freunde naturalistischer Kunst geradezu der Höhepunkt künstlerischen Genießens.

Das ist die Standpunktkunst mit allen ihren Banalitäten!

Wir kennen sie nicht nur in der Malerei.

Die Architektur der naturalistischen Zeit war ein Arbeiten mit Perspektiven — im vollendeten Gegensatz zur Baukunst fruchtbarer Epochen. Die Dichtung war nicht weniger perspektivisch, sie war psychologische oder gar Tendenzdichtung. Alle künstlerische Produktion hatte „Perspek-

tive", d. h. eine naturalistische Konstruktion örtlicher oder zeitlicher Art, eine Konstruktion, die für den Künstler einen festen, unwandelbaren Standpunkt außerhalb der Körper und der Geschehnisse voraussetzte. (Weisbach für die Impressionisten und Hildebrand für seine dekorative Kunst vertreten gleicherweise die Notwendigkeit des Fernbildes!) Das gilt genau so von den Bildern eines Manet, wie von den Romanen eines Zola. Für viele wurde schließlich die Perspektive der letzte Ausweg, ihren Schöpfungen einigen Rhythmus zu sichern. Unfähig, den Rhythmus zu geben, ahmten sie ein Surrogat nach, wenn sie, wie etwa Liebermann, die sich verjüngenden Bäume einer geraden Allee mit Vorliebe malten.

Zu solcher Perspektivenkunst ist der Kubismus der absolute Gegensatz. Er will nicht eine banale Aufzählung und keine psychologische Deutung der Körper und der Geschehnisse von einem bestimmten äußeren Standpunkt aus, sondern will das Leben! Der kubistische Künstler ist mitten unter den Dingen, sie umschließen ihn ringsum, ihre Fülle beglückt ihn, ihr niemals ruhendes, stets bewegtes, rätselhaftes, autonomes Leben ist wie ein Rausch. Kein positivistisches Resultat, keine Erklärung, keine Moral und keine Nutzanwendung oder Lehre — sondern Verherrlichung, Bewunderung, Anbetung. Wie arm, auf einem Standpunkt zu bleiben, den man ängstlich und stolz zugleich hütet, den man sich „errungen" hat! Hingabe an das Leben, Aufgehen im Leben, sich selbst flüssig und beweglich machen, nicht mit dem Zeigestock magisterhaft davorstehen und demonstrieren: das ist Rauch aus einem Schornstein, das ist ein Haus, das ist eine Brücke über einen Fluß — sondern Rauch und Haus und Fluß und Brücke sein, verwandlungsfähig, verwandlungswillig! Nicht aus einer Person sprechen, nicht als Richter räsonnieren, nicht dem einen recht geben, dem anderen unrecht — sondern im Kampf und in der Bewegung vieler Kräfte wie ein Tunnel stehen, durch den alles tönt: so ist Aage von Kohls „Großer Schoß", so ist Herrmann Essigs „Schweinepriester". Da ist ein großer Strom des Lebens, in dem wir selbst schwimmen, eine Einbettung aller Organismen in ein großes Weltgeschehen.

Uexküll sagte: „Das Leben übersieht nicht bloß die Wirkungswelt, sondern auch die Merkwelten. Das können wir nicht nachmachen, wenn wir in unserem Subjekte drinstecken, können wir nicht zugleich außerhalb stehen."

„Nachmachen" können wir es freilich nicht, aber wir können dieses Lebensgefühl gestalten — soweit wir Künstler sind.

Franz Marcs Tiere! Müßte sie nicht Uexküll zuerst verstehen können, der die Sätze schreibt: „Das Wesentliche am Tiere ist nicht seine Form, sondern die Umformung, nicht die Struktur, sondern der Lebensprozeß. Das Tier ist ein bloßes Geschehnis [4])!"

Der Impressionismus hatte einen festen Standpunkt, aber seine Formen verschwammen in der Nuancen- und Andeutungsmalerei. Das ist vollkommenster und konsequentester Materialismus, ist der künstlerische Ausdruck für die Auffassung der Welt als eines „Tanzes der Atome". Das kubistische Weltgefühl kennt nicht die punktartige Fixierung des Standortes, zugleich verabscheuen seine Formen die atmosphärische Verdunstung, sie sind sicher, wesentlich und klar. Der Gegensatz ließe sich so formulieren: Der Impressionismus ist ungefähr in der Erkenntnis, aber sein Standpunkt ist eindeutig und einleuchtend.

Der Kubismus ist vieldeutig in seiner Stellung, seine Erkenntnisse sind tief. Die Elemente eines kubistischen Bildes sind wesentlich, rein und klar; sein Ganzes ist eine Bewegung und ist unstarr.

Das impressionistische Bild ist als Ganzes starr durch Perspektive, Beleuchtung usw. festgelegt; seine Elemente sind zitternd und schwimmend.

Uexküll verwirft jene Weltanschauung, die nur einen „Tanz der Atome" kennt, einen Vorgang, den kein Mensch erlebt, den wir als Begriffssystem glauben sollen. Seine Welt ist, wie wir sahen, das unendliche Leben zahlloser Merkwelten, die ineinandergreifen, sich berühren, sich vielfach überschneiden. Aber wohl zu beachten: das einzelne Subjekt ist mit seiner Merkwelt allem Ungefähr und allem Schwanken entzogen, das Subjekt und seine Merkwelt sind ein festgefügter Bau.

Sollte nicht Uexküll nach alledem als erster Verständnis haben für die kubistische Malerei, die an Stelle der vibrierenden Nuance das „Sein", an Stelle einer trivialen Perspektive einen viel-lebendigen Kosmos setzt?

*

„Auf die Epoche physikalisch-chemischer Weltbetrachtung, die zum Materialismus führte, folgt jetzt naturgemäß die biologische Weltbetrachtung. Sie ist aber der direkte Weg zum Idealismus!"

Der Idealismus in der modernen Kunst ist der Kubismus.

---

[1]) Es seien hier einige Zitate gestattet, die meine Ausführungen über „Impressionismus" deutlicher machen werden. „Es kam hinzu, daß alle nicht wohl gewisse heilige Schauer verbergen konnten angesichts dieser nun Ereignis gewordenen phantastischn Anmaßung, die doch von dem Vorgang, der Wiederkunft Jesu, die sie erlog, einen nicht zu verkennenden Strahlennimbus entlehnt hatte. So war denn das ganze . . . Dorf auf einmal von religiösem Leben erfüllt" (Hauptmann: Emanuel Quint).

„Mir ist der Raum einer der liebsten des Prados, obwohl ich keineswegs das Einseitige dieser Wahl verkenne. Ich gehe auch nie gleich des Morgens hin, sondern zuletzt, wenn ich ein wenig müde werde. Und das verbessert nicht die Logik meines Wahlvermögens. Denn es ist ein müder Saal. . . „„Bei einer solchen Gelegenheit bin ich mal nach Dulwich gekommen, und als ich mich genug unter beinahe grünen Bäumen und beinahe blauem Himmel herumgetollt hatte mit einer Engländerin, die ich beinah verführt hätte, ging ich als treues Gewohnheitstier in die Dulwicher Galerie und sah die Bilder Poussins. Sie gefielen mir nie so gut wie an dem Tage.. Seit dem Tage kenne ich die beste Zeit Poussins. Er ist nichts für die Morgenstunde des Genusses. . ." " Ich gestehe daß mir der Poussin lieber ist. Ich habe es im Anfange für meine Vorliebe für Nachmittagsstunden genommen, für eine Geschmacksfrage, über die nicht zu diskutieren sei. . . (Meier-Gräfe: Spanisches Tagebuch.) Derselbe rühmt von den Impressionisten: „Es ist keine Hexerei dabei."

Eine famose Karikatur „impressionistischer Menschen" sind für mich Alfred Döblins „Lobensteiner".

[2]) Ich will die Stelle im Zusammenhang zitieren: „Das Abendpfauenauge, ein Schmetterling mit schönen Augenflecken auf den Flügeln, schreckt mit diesen Flecken seine Verfolger, die kleinen Vögel, indem es mit ihnen die Augen kleiner Raubtiere nachahmt, obgleich er selbst diese Flecken nie zu Gesicht bekommt. Uns Menschen täuscht es damit nicht, für uns gibt es auch gar kein Raubtier, das solche Augen hat. Die kleinen Vögel aber, die immer auf ihrer Hut sind vor Katzen, Wieseln und ähnlichem Raubzeug, müssen, um rechtzeitig entfliehen zu können, vor jedem augenähnlichen Gebilde, das sich bewegt, entfliehen. Diesen Umstand benutzt das Leben zum Schutz des Pfauenauges. — Hier offenbart es sich, daß das Leben durch die subjektiven Schranken, die es selbst aufbaut, nicht behindert wird. Das Leben nimmt einen Standpunkt ein, auf den wir ihm nicht folgen können. Während die Gene das Pfauenauge bilden, steckt das Leben in dem sich bildenden Keim und kann durch jede grob mechanische Schädigung des Keimes vernichtet werden. Das Leben steht aber zugleich außerhalb des Keimes und übersieht nicht blos die Wirkungswelt, sondern auch die Merkwelten. Das können wir nicht nachmachen, wenn wir in unserem Subjekt drinstecken, können wir nicht zugleich außerhalb stehen."

[3]) Ist nicht auch in diesem Punkte das Geistesleben ganz analog? Auch in ihm finde ich eine Wirkungswelt, die viel größer ist als die Merkwelt. Jene arbeitet maschinell und „erledigt Probleme", diese
Ist nicht auch in diesem Punkte das Geistesleben ganz analog? Auch in ihm finde ich eine Wirkungswelt, die viel größer ist als die Merkwelt. Jene arbeitet maschinell und „erledigt Probleme", diese wertet, prüft und formt. Beispiel: Jemand sieht ein Bild von Kandinsky. Er ist imstande, lange logische, psychologische, ästhetische Reden zu halten, hat aber das Bild noch gar nicht „gesehen". Kann man also nicht auf viele Kritiker moderner Kunst anwenden, was Uexküll von den Seeigeln schreibt? „Die Seeigel verstehen es, mit Sicherheit ihre Giftzangen in die Haut des Feindes zu schlagen. Welches aber sind die Merkmale, die ihre Rezeptoren beim Herannahen des Feindes aufnehmen? Eine einfache Reizkette: schwacher chemischer Reiz, starker chemischer Reiz — Stoß!"

Wer denkt nicht an das Publikum, wenn er liest: „Jede Erregung, die vom Auge ausgeht, ruft einen Fluchtreflex, oder eine Verteidigungsstellung hervor." Darin haben sich unsere Ausstellungsbesucher noch nicht sehr über den Zustand der Seeanemone hinaus „entwickelt."

[4]) Allerdings gibt Uexküll mit diesen Worten die Ansicht eines anderen Forschers, des Amerikaners Jennings, wieder. Aber er fügt hinzu, daß er an dessen Lehre „unleugbar viel Bestechendes" finde.

Inhaltsverzeichnis

Sechster Jahrgang
Erstes Halbjahr 1915/16

Zeichnungen

Der Sturm
Ständige Ausstellungen
in Berlin und Genf

Berlin W Potsdamer Straße 134 a

Vierunddreissigste Ausstellung

Franz Marc
Gemälde

Geöffnet täglich von 10—6 Uhr / Sonntags von 11—2 Uhr

Eintritt 1 Mark / Jahreskarte 6 Mark

Monatlicher Wechsel

Sturmausstellungen im Ausland

September 1915

Stockholm: Franz Marc

Genf: Geschlossen

Verlag Der Sturm

Berlin W 9 Potsdamer Straße 134 a

Fernruf Amt Lützow 4443

Halbmonatsschrift Der Sturm

Erscheint am ersten und fünfzehnten jedes Monats

Dauerbezug

Gewöhnliche Ausgabe Für Deutschland und Oesterreich-Ungarn: Ein Jahr 6 Mark / Ein Halbjahr 3 Mark / Ein Vierteljahr 1 Mark 50 / Einzelheft 40 Pfennig / Für das Ausland bei direkter Zustellung durch die Post: Ein Jahr 9 francs / Ein Halbjahr 4 francs 50 centimes / Ein Vierteljahr 3 francs Einzelheft 50 centimes / Probenummer umsonst

Sonderausgabe: Ungebrochene Exemplare auf holzfreiem Papier, Versendung in Rollen direkt durch die Post für Deutschland und Oesterreich-Ungarn: Ein Jahr 12 Mark / Ein Halbjahr 6 Mark / Für das Ausland: Ein Jahr 18 francs / Ein Halbjahr 9 francs / Von dieser Ausgabe werden Vierteljahrsbezüge, Einzelnummern und Probenummern nicht abgegeben

Der Sturm: Erster Jahrgang, Nummer 1—56: 25 Mark / Zweiter Jahrgang, Nummer 57—104: 10 Mark / Dritter Jahrgang, Nummer 105—152/153: 20 Mark / Vierter Jahrgang 154—203: 10 Mark / Fünfter Jahrgang: 6 Mark

Die Zeitschrift Der Sturm ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen, durch die Post, sowie direkt durch den Verlag Der Sturm, Berlin W 9, zu beziehen / Zum Einzelverkauf liegt Der Sturm in allen Bahnhofshandlungen, Kiosken u. Straßenständen auf Falls direkte Zustellung durch den Verlag Der Sturm unter Streifband oder in Rolle gewünscht wird, bitten wir den Betrag für den Dauerbezug bei der Bestellung oder bei Beginn des neuen Vierteljahres bis zum fünften des ersten Monats einzusenden / Andernfalls nehmen wir an, daß Einziehung des Betrages durch Nachnahme unter Berechnung des Nachnahmeportos gewünscht wird

Mappen und Alben / Verlag Der Sturm

Oskar Kokoschka: Zwanzig Blatt Zeichnungen / Strichätzung / Auf Kaiserlich Japan-Papier in Luxus-Mappe 25 Mark / Auf Costa-Karton in einfacherer Mappe 12 Mark

Kandinsky-Album / Schrift des Künstlers über sich selbst mit sechzig ganzseitigen Abbildungen seiner Werke von 1901 bis 1913

Heemskerck-Mappe: Sechs handgedruckte und einzeln signierte Originalholzschnitte / Auflage 30 Mappen / Mappe 6—30 je einhundert Mark

Bücher aus dem Verlag Der Sturm

Hermann Essig: Der Frauenmut / Lustspiel / Überteufel / Tragödie / Ihr stilles Glück —! / Drama / Ein Taubenschlag / Lustspiel aus dem Leben einer Dienstherrschaft / Napoleons Aufstieg / Tragödie / Jedes Werk 2 Mark

Paul Leppin: Daniel Jesus / Roman / 2 Mark

Paul Scheerbart: Glasarchitektur / in einhundertundelf Kapiteln / Zwei Mark / Luxusausgabe in zwanzig numerierten und signierten Exemplaren auf Van Gelder Bütten, Decke und Vorsatzpapier von Anna Scheerbart fünfundzwanzig Mark

August Stramm: Du / Liebesgedichte / Gebunden 3 Mark

Sturm-Bücher I: August Stramm: Sancta Susanna / 50 Pfennig / **II: August Stramm:** Rudimentär / 50 Pfennig / **III: Mynona:** Für Hunde und andere Menschen / 50 Pfennig / **IV: August Stramm:** Die Haidebraut / 50 Pfennig / **V: August Stramm:** Erwachen / **VI: Aage von Kohl:** Die Hängematte des Riugé / **VII: Adolf Behne:** Zur neuen Kunst / 50 Pfennig / **VIII: August Stramm:** Kräfte / 50 Pfennig / **IX: Aage von Kohl:** Die rote Sonne / 50 Pfennig / **X: Aage von Kohl:** Der tierische Augenblick / 50 Pfennig

Musik aus dem Verlag Der Sturm

Herwarth Walden: Dafnislieder / Zu Gedichten von Arno Holz / Für Gesang und Klavier / 3 Mark / 50 Seiten / Nummer 1 einzeln: Er hört mit ihr den Gukguk schreyn / 50 Pfennig

Herwarth Walden: Der Sturm / Heeresmarsch / Für Klavier / 50 Pfennig

Künstlerpostkarten / Verlag Der Sturm

Das Exemplar 20 Pfennig

Futuristen: Umberto Boccioni: Das Lachen / Luigi Russolo: Erinnerung einer Nacht / Zug in voller Fahrt / Gino Severini: Die Modistin / Ruhelose Tänzerin / Pan-Pan Tanz / Umberto Boccioni: Abschied / **Kandinsky:** Komposition 6

Franz Marc: Affenfries / Tierschicksale

Oskar Kokoschka: Utinam delectet

Robert Delaunay: La Tour

Jacoba van Heemskerck: Bild 2 / Bild 15

August Macke: Spaziergang

Sigrid Hjertén-Grünewald: Kinder

Karten von Macke / Münter / Marc Chagall (5) / Klee / Léger / Jawlensky / Werefkin / Gleizes / Archipenko / usw

Erschienen bisher 36 verschiedene Karten

Illustrierte Sturm-Austellungskataloge

Der Blaue Reiter / Severini / Archipenko / Skupina / Je 50 Pfennig / Die Futuristen 60 Pfennig / Otakar Kubin / Marc Chagall / Kandinsky / je 50 Pfennig

Erster Deutscher Herbstsalon / Mit fünfzig Abbildungen in Kupfertiefdruck / 2 Mark

Kunstdrucke aus dem Verlag Der Sturm

Oskar Kokoschka: Plakat für die Zeitschrift Der Sturm / Originallithographie / Das Exemplar 3 Mark

Oskar Kokoschka: Sonderdrucke der Menschenköpfe auf Japan- und Büttenpapier: 1 / Adolf Loos / 2 Herwarth Walden / 3 Karl Kraus / 4 Richard Dehmel / 5 Paul Scheerbart / 6 Yvette Guilbert / Das Blatt 5 Mark

Gemälde / Aquarelle / Zeichnungen / Handdrucke / Plastiken

sind von folgenden Künstlern im Sturm ständig vorhanden:

Kandinsky / Franz Marc / Archipenko / Oskar Kokoschka / August Macke / Paul Klee / Carl Mense / Campendonk / Gabriele Münter / Jawlensky / Marianne von Werefkin / Albert Bloch / Hans Arp / Picasso / Albert Gleizes / Jean Metzinger / Marc Chagall / Fernand Léger / Jacoba van Heemskerck / **Otakar Kubin / Emil Filla / Vincenc Benes** / Otto Gutfreund / **Boccioni / Severini / Carra** / Russolo / **Francis Picabia / Schmidt-Rottluff** / Fritz Baumann / Max Pechstein

Verein für Kunst

Leitung Herwarth Walden / Zwölftes Jahr / Jahresbeitrag 20 Mark / Rechte der Mitglieder: Freier Bezug der Zeitschrift der Sturm / Freier Besuch aller Sturmausstellungen / Jedes Jahr frei eine Sturmpublikation

Das zwölfte Jahr begann am 1. April 1915 / Die Sturmgabe, die die Mitglieder des Vereins für Kunst im Jahr 1915/16 frei erhalten, ist: Heemskerck: handgedruckter und signierter Holzschnitt auf Kaiserlich Japan-Papier

Zeitschriften

Umelecky Mesicnik / Monatsschrift für neue und alte Kunst / Administration Prag I 5 Veleslavinova

Anzeigen

Es werden nur Anzeigen tatsächlichen Inhalts fortlaufend gesetzt aufgenommen. Hervorhebung von Worten ist nur durch Sperrdruck, von Namen nur durch halbfette Schrift, gestattet. Die dreigespaltene Zeile 60 Pfennig.

Die Zurückweisung von Anzeigen behält sich der Verlag Der Sturm ohne Angabe der Gründe vor

Soeben erschienen: Adolf Knoblauch: Die schwarze Fahne / Eine Dichtung / Geheftet 2 Mk. / Verlag Der Sturm Berlin W 9

Mitte Oktober erscheint: Adolf Knoblauch: Kreis des Anfangs / Frühe Gedichte / Verlag Der Sturm / Berlin W 9

Felix Müller / Dresden: Handgedruckte Holzschnitte und Originallithos / Zu beziehen durch den Verlag Der Sturm Berlin W 9

Umberto Boccioni: Pittura Scultura futuriste / Dinamismo plastico / 500 pagine / riproduzioni quadri e sculture / Edizioni futuriste di Poesia / Milano / Con ritratto dell'autore / Preis M 3,50 / Zu beziehen durch den Verlag Der Sturm / Berlin W 9

Anna Scheerbart / Handgefertigte farbige Vorsatz- und Deckelpapiere für Büchereinbände / Muster im Sturm (Ausstellungskasse), wo auch Bestellungen entgegengenommen werden / Deckel- und Vorsatzpapier Format 42 × 35 Mark 4

Notiz

Während des Krieges erscheint „Der Sturm" nur einmal monatlich als Doppelnummer. Die Oktober-Doppelnummer erscheint am fünfzehnten Oktober

Verlag Der Sturm

Verantwortlich für den gesamten Inhalt und Verlag: F. Harnisch / Berlin W 35

Druck Carl Hause / Berlin SO 26